



SINTEZE

Gheorghe Crăciun

Aisbergul poeziei moderne

III 302.059

Editura PARALELA 45

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU” IAȘI

III 302.059

GHEORGHE CRĂCIUN

Aisbergul poeziei moderne

Gheorghe Crăciun

Aisbergul

poeziei moderne

Ediție revizuită și adăugată de Gheorghe Crăciun

CRĂCIUN, GHEORGHE

Aisbergul poeziei moderne. 1947-1987. București: Editura ALE, 2003.

cu ilustrații de Gheorghe Crăciun. 1947-1987. București: Editura ALE, 2003.

2003

ISBN 978-973-741-071-7

1. Poezie. 2. Crăciun, Gheorghe.

82.001.1.09



SINTEZE

Colecție inițiată de Mircea Martin

Editor: Călin Vlasie

Redactor: Ruxandra Mihăilă

Tehnoredactare & prepress: ART CREATIV

Coperta colecției: Andrei Mănescu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CRĂCIUN, GHEORGHE

Alsbergul poeziei moderne / Gheorghe Crăciun ; postf.
de Mircea Martin. - Ed. a 2-a. - Pitești : Paralela 45, 2009
Bibliogr.
ISBN 978-973-47-0674-7

I. Martin, Mircea (postf.)

82.09-1"19"

Copyright © Editura Paralela 45, 2009, pentru prezenta ediție

Gheorghe Crăciun

589320

Aisbergul poeziei moderne

Cu un *Argument* al autorului
Postfață de Mircea Martin



472944
B.C.U. IASI



1105 641 E

George Crăciun

Aisbergul poeziei moderne

Carte de poezie la răsărit
în limba română



3. IAN. 2011

ARGUMENT

Primul meu text critic publicat într-o revistă a fost în 1981 *Contradicția lui Bacovia*. Cred că odată cu el începe și istoria acestei cărți. Încercam să arăt acolo că poezia lui Bacovia e minată de un conflict adinc, rămas multă vreme ascuns, acela dintre componenta simbolist-expresionistă a creației sale și componenta „enunțiativă”, directă – afirmată cu pregnanță în volumele din a doua parte a vieții poetului – care îl pune în postura unui deschizător de drumuri în poezia românească. Articolul meu n-a avut în urmă cu mai bine de 20 de ani nici un ecou, chiar dacă argumentele la care recuream se aflau depozitate, în forme care invitau la o mai atentă cercetare, într-un studiu critic al lui Tudor Vianu din 1946. Într-un fel, această lipsă de ecou s-a dovedit benefică. Dacă mă înșelasem în opinia pe care o susțineam? Lecturile mele au început să se orienteze brusc către spațiul mare al poeziei moderne. Mă gindeam la o privire mai amplă asupra liricii secolului XX care să includă și opera poetului român. Și care să evidențieze cu precădere modalitățile anti-lirice, „prozastice” ale acestei poezii. Cum de la același Tudor Vianu împrumutasem deja două concepte (*tranzitiv* și *reflexiv*), cu mare putere de acoperire, le-am revizuit, le-am ranforsat ontologic și am pornit înarmat cu ele la drum. Dacă atunci, în anii '80, n-aș fi fost și profesor, probabil că entuziasmul meu s-ar fi răcit destul de repede. Așa însă m-am trezit în situația de a mă înscrie la examenul de gradul I cu o lucrare intitulată „*Tranzitiv*” și „*reflexiv*” în *limba-jul poetic*. Explorarea acestui teren n-a fost ușoară și nici o operație de scurtă întindere. Astfel că cercetarea poeziei lui Bacovia a rămas mai departe în vechiul ei stadiu (cel din articolul amintit) și atenția mea s-a concentrat asupra altor lucruri. Țin minte cit de incintat am fost să descopăr prefața lui Wordsworth (peste care în perioada facultății trecusem fără nici un interes) la prima ediție a volumului *Balade lirice*. Lângă ea puteam să așez teoria imagistă a lui Pound și o mulțime de nume de poeți americani care-mi erau cunoscute din cartea lui Serge Fauchereau *Introducere în poezia americană modernă*. Și așa mai departe. În anii care au urmat am continuat să scriu proză și diverse articole teoretice și eseistice, fără să părăsesc nici o clipă mirajul tranzitivității. Îi citeam cu mare interes pe poeții generației mele și pe cițiva dintre nou-veniții

(„Grupul de la Braşov“, de pildă) care îmi confirmau în bună măsură intuiţiile. Aş putea să spun că tocmai poezia lor mă obliga să merg mai departe cu vechiul meu proiect care nu mai avea mult pină la configurarea lui finală. După 1990, cind tema mea se îmbogăţise în timp cu o mulţime de date şi argumente noi, m-am hotărît să mă înscriu la doctorat în ideea că astfel, constrins de rigorile examenului, voi putea duce cercetarea la bun sfîrşit. Ştiam că nu pot s-o închei fără schiţarea unei tipologii a poeziei moderne care să depăşească mult prea restrictivul model propus de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*. Mi-era clar, pe de altă parte, că problema poeziei tranzitive rămăsese o problemă nerezolvată chiar a literaturii moderne şi că ea nu priveşte doar postmodernismul, cum se afirmă azi în mod curent. Intitulată *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, teza mea de doctorat a fost susţinută în 2000 la Facultatea de Litere din Bucureşti. Cartea de faţă reia, cu unele eliminări, adăugiri şi retuşuri, într-o articulare ceva mai esecistică, această teză. Să nu se creadă însă că forma ei actuală s-a constituit singură, doar din lecturile şi reflecţiile personale. Unele idei şi capitole au fost discutate împreună cu Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Alexandru Muşina, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Ene, Călin Vlasie, Odile Serre, Serge Fauchereau, Simona Popescu, Andrei Bodiu, Virgil Podoabă, Magda Cârneci. Observaţiile, întrebările şi sugestiile lor m-au ajutat de fiecare dată să-mi clarific punctele de vedere, m-au îndrumat spre exemple deosebit de utile. Prima parte a cărţii, într-o formă nefinisată, a apărut în serial între 1990 – 1992, la insistenţele lui Călin Vlasie, în revista *Argeş / Calende*. Alte secvenţe au fost publicate în culegerile de studii ştiinţifice ale Universităţii „Transilvania“ din Braşov sau în revistele *Vatra*, *Contrafort*, *Observator cultural*, *Echinox*, *Arca* etc. Au fost primite cu interes şi cred că există deja cîţiva cititori care aşteaptă această carte. Meritul esenţial în ducerea la bun sfîrşit a explorărilor mele îi revine lui Mircea Martin (coordonatorul ambelor lucrări, de grad şi de doctorat), cu ştiinţa sa de a promova în discuţii îndoiala metodică, grija pentru acurateţea termenilor şi obligaţia prealabilă a clarificărilor teoretice, punindu-mă astfel în acea stare de combustie interioară favorabilă problematizării în scris a ideilor. Ştiu că am profitat din plin de bucuria de „a vedea idei“ şi de libertatea asertivă insuflată de fostul meu profesor din studenţie. Îi mulţumesc şi pe această cale. M-au onorat cu aprecierile, observaţiile şi recomandările lor de o deosebită seriozitate, mergînd uneori pînă la analiza detaliată şi lectura participativă, şi critici şi teoreticieni de prim rang ai literaturii noastre ca Livius Ciocărlie, Sorin Alexandrescu şi Eugen Negrici (aflat totuşi într-un dezacord de fond cu demonstraţia mea). Le sînt recunoscător şi le mulţumesc şi lor, urmînd ca o viitoare nouă ediţie a acestei cărţi să clarifice în mai mare măsură unele afirmaţii asupra cărora ei au formulat obiecţii.

G. Ionescu

ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Ce este poezia? De câte feluri este ea? Care sînt trăsăturile defini-torii ale limbajului poetic? Care sînt funcțiile acestui limbaj? Are Poe-zia o esență? Este poezia în întregul ei doar o suită de forme istorice? Ce se întîmplă cu poezia în epoca modernă? Și-a pierdut ea specifi-cul? Posedă ea un limbaj privilegiat, imposibil de confundat cu alte limbafe? Putem vorbi despre o poezie tradițională și despre o poezie modernă ca despre două tipuri de poezie complet diferite? Care este raportul dintre limbajul poeziei și limbajul prozei?

Iată doar cîteva dintre zecile de întrebări la care încearcă să răs-pundă de la începutul secolului încoace o mulțime uriașă de teorii, eseuri, studii, arte poetice, manifeste, programe, declarații etc. Simpla enumerare bibliografică a contribuțiilor, de azi și de ieri, la descrierea și explicarea fenomenului poetic, cele de care putem avea cunoștință (fie prin inventarierea surselor directe, existente în traducere sau aparținînd exegezei autohtone, fie prin apel la listele de trimiteri ce ocupă mai întotdeauna paginile finale ale oricărei încercări asupra domeniului) ar acoperi, cu siguranță, un spațiu mult mai mare decît cel al unui obișnuit volum de critică.

Constatarea e dezarmantă. Orice nouă abordare a naturii și limi-telor poeziei, a problematicii limbajului poetic presupune ca fapt preliminar asimilarea unei bibliografii, lectura cel puțin a cărților fundamentale, cunoașterea măcar a teoriilor și a punctelor de vedere astăzi de referință obligatorie. Orice nouă opinie asupra dimensiunilor și formelor poeticului are nevoie de un punct exterior de plecare, de cîmpul prealabil al unor termeni de comparație. Tentația de a te con-forma principiului *tabula rasa* și a încerca să discuți fenomenul ca și cum ai înainta într-un domeniu teoretic virgin e, pe de altă parte,

imposibil de ocolit. Poate că, la urma urmelor, nu cărțile despre poezie sînt acelea în care se ascund secretele și adevărurile poeziei. Competiția parcurgerii integrale a bibliografiei problemei fiind, de la bun început, o competiție fără șanse de izbîndă, e poate preferabil să-ți asumi riscul de a parcurge doar opera și opiniile despre poezie ale marilor poeți. Dilematică situație, dificilă condiție...

Și asta cu atît mai mult, cu cît astăzi nu mai pare posibilă o abordare a poeziei dintr-o perspectivă liberă, nesistematică, „inocentă”. Același obiect – poezia – și același teritoriu – limbajul poetic – sînt valori aflate în custodia unor temuți specialiști, dotați cu detectoare de mare finețe, extrem de diversificate, mobile și angajate într-un neobosit proces de redimensionare a propriei lor eficiențe. Critica, stilistica, semiotica, pragmatica, estetica, hermeneutica, neoretorica, psihanaliza, poetica și sociologia literaturii propun fiecare în parte tot atîtea viziuni și tot atîtea metode, strategii, modele de aprehendere a naturii poeziei. Pe care dintre ele s-o alegi? Ce punct de vedere să adopți? Chiar încercînd pe cît posibil să nu ignori opiniile care te interesează, emise din perspective atît de diferite, informațiile achiziționate se pot dovedi deseori incompatibile, pentru că ele nu aparțin nici aceluiași spațiu al sensului, nici aceleiași logici a observației.

Formulată în termenii de mai sus, problema se dovedește însă prea generală. Obiectul prezentei cercetări nu este nici poezia, nici limbajul poetic în întregul său. Ce mă interesează aici e un anume tip de poezie și un anumit aspect al limbajului poetic, cel *tranzitiv*. Cît despre situația prezentată mai sus, aceea a cercetătorului prins între Scyla și Caribda sistemelor explicative, se va vedea în continuare că am găsit de cuviință să adopt o poziție de mijloc, împăcînd, în măsura posibilităților, obligația bibliografiei cu libertatea formulării cîtorva ipoteze personale, sistematice fără prea mult sistem și hazardate atît cît hazardul se poate dovedi la un moment dat o formă a argumentelor necesare.

Trebuie să fac precizarea că viziunea pe care o propun aici are în vedere poezia epocii moderne, începînd cu romantismul englez al anilor 1800 și sfîrșind cu *personismul* și *biografismul* american din deceniul VII al secolului trecut. Nu mi s-a părut profitabil să dezvolt opiniile mele în funcție de mult discutata astăzi opoziție *modernism* – *postmodernism*, pentru că astfel lucrurile s-ar fi complicat și mai mult, într-o discuție încă în curs de desfășurare ale cărei concluzii nu le putem deocamdată prevedea. În ciuda faptului că eu însumi am început în ultima vreme să-l folosesc, postmodernismul nu mi se pare deocamdată un concept cu adevărat funcțional, cu o bine determinată putere de acoperire semantică, suficient de clarificat.

Dimpotrivă, el poartă cu sine o echivocitate explicativă, un spirit de toleranță și o deschidere spre plurivalență de-a dreptul inhibante pentru orice intenție sistematizatoare. Pe de altă parte, cercetarea de

față pornește de la premisa că modernismul însuși este un fenomen multivalent și tocmai încercarea de a reconstitui cadrul teoretic și istoria acestei situații – cu evidențierea momentelor celor mai importante ale manifestării dimensiunii tranzitive – elimină parțial din cîmpul discuției noțiunea de postmodernism. După părerea mea, literatura postmodernă poate fi privită și ca un precipitat de limbaje eterogene în care elementele moștenite din modernism sînt preponderente. Dar asta e deja o altă chestiune.

Cercetarea de față e ghidată de identificarea în cadrul limbajului poetic al ultimelor două secole a unui sistem de opoziții tensionale, dar aceste opoziții sînt construite în interiorul aceleiași mari perioade de timp – modernitatea – sub egida unei viziuni recesive. Dacă, așa cum se spune, postmodernitatea este o epistemă transculturală care exprimă un mod de a fi și nu doar de a scrie, atunci se poate face constatarea că din punct de vedere socio-istoric lucrurile nu sînt suficient de bine delimitate și că astăzi încă ne aflăm în perioada de trecere de la modernitate la postmodernitate. Ceea ce nu exclude manifestarea deja în cîmpul cultural al momentului pe care îl traversăm a unor forme postmoderne indiscutabile, cu caracter de avangardă. Așa încît unele puncte de vedere asupra raportului dintre „modernism” și „postmodernism” vor apărea la un moment dat în chip firesc în cadrul acestor pagini.

Cercetarea mea nu are nici pretenția exhaustivității, nici ambiția rupturi radicale cu mai vechile viziuni asupra naturii și limbajului poeziei moderne. Unele delimitări și clarificări mi s-au părut însă obligatorii. Caracterul preponderent analitic și descriptiv al abordării, apelul frecvent la unele texte teoretice aparținînd poezilor înșiși sînt rezultatul pur și simplu al faptului că poezia de astăzi se dovedește un domeniu mult mai complex și mult mai întins decît încearcă să ne convingă viziunile totalizatoare ale unor renumiți cercetători. Or, faptul acesta, deosebita complexitate a poeziei moderne, se cere demonstrat prin exemple și argumente înlanțuite într-o structură care să țină seama de desfășurarea diacronică a literaturii.

Fiind interesat, cum spuneam, de aspectele tranzitive ale poeziei moderne, am procedat în consecință și am încercat să scot în evidență acele fenomene și viziuni poetice care – după părerea mea – au avut o importanță majoră în istoria poeziei ultimelor două sute de ani, chiar dacă ele nu sînt examinate nici astăzi cu atenția pe care o merită și în sensul care le este propriu. Pe de altă parte, repetarea insistentă a unor nume de poeți și teoreticieni în cuprinsul acestor pagini își are rațiunea ei lesne decelabilă, mai ales după parcurgerea primului capitol în care m-am supus obișnuitului ritual al inventarierii munițiilor și bagajelor proprii oricărui început de aventură.

Nu cred că este necesar să fac în continuare o trecere în revistă a chestiunilor care mi-au reținut atenția. Sensul și importanța lor vor fi

lămurite, sper, în suficientă măsură de parcurgerea celor șase capitole ale prezentei cercetări, capitole aflate, prin ideile recurente ce le animă, într-o relație de complementaritate. Trebuie să recunosc faptul că studiul meu nu a putut ocoli pe alocuri o tonalitate ușor didactică, readucând în discuție unele afirmații și constatări deja cunoscute, dar asta din dorința de a păstra claritatea și coerența ideilor susținute.

Recursul la exemple, unele dintre ele avind un caracter pur și simplu ilustrativ, se subsumează aceluiași principiu. Faptul că observațiile mele se limitează, atunci cind este vorba de textele poetice în sine, în special la poezia secolului trecut și aproape exclusiv la poezia tranzitivă e poate o deficiență ce ar putea invalida unele observații generale dezvoltate pe parcursul cercetării. E o deficiență pe care mi-o asum.

Dosarul și așa foarte încărcat al poeziei moderne nu e complet și el conține încă o mulțime de „documente” ce au nevoie de o nouă interpretare. Problemele poeziei „simboliste” n-au fost clarificate satisfăcător nici pînă astăzi. E suficient să ne gîndim la doi poeți atît de diferiți ca Rimbaud și Mallarmé, ce aparțin, totuși, aceleiași secvențe temporale și aceluiași spațiu cultural și lingvistic. Pe de altă parte, văzînd în poezia manieristă un domeniu de afirmare a unui nou tip de sensibilitate, similară celei instituite de lirica modernă, s-ar putea ca G.R. Hocke însuși să greșească. Modernitatea nu e, totuși, un echivalent al manierismului istoric și ideea că ea ar reprezenta o categorie permanentă a literaturii nu e simplu de susținut, pentru că poezia nu poate fi considerată un simplu fenomen retoric sau pararetoric.

Dincolo de toate acestea, punctul de vedere pe care îl propun aici e unul implacabil condiționat de propria noastră actualitate. A apărut în cîmpul limbajului poetic al ultimei jumătăți a secolului XX o evidentă dimensiune antilirică (sau *enunțiativă*, cum au numit-o Wellek și Warren), dimensiune nici astăzi consumată, afirmată programatic și atît de imperativ, că ea ne obligă să o considerăm expresia unei mentalități poetice avîndu-și deja o mai lungă tradiție și să vorbim chiar și retroactiv, mergînd pînă la mișcarea romantică, despre o *poezie tranzitivă*.

Există cîteva motive particulare care m-au condus la cercetarea de față. Primul în ordinea importanței se identifică cu interesul susținut pe care îl port de multă vreme poeziei lui Bacovia. Mă număr – recunosc – printre aceia care văd în creația acestui poet o realitate ce se redimensionează continuu. Vrem-nu vrem, o anume direcție din poezia postmodernă românească evoluează astăzi exact așa cum au crezut unii dintre istoricii noștri literari că involuează lirica bacoviană.

Cel de-al doilea stimul al interpretării pe care o propun aici se află într-o *Schiță de fenomenologie poetică* a lui A.E. Baconsky din 1969, care conține și o secțiune intitulată *Declinul metaforei*. Coroborate cu

trăsăturile insolite (în peisajul deceniilor noastre IV și V ale secolului trecut) ale poeziei lui Bacovia cuprinse în volumele *Stanțe burgheze* și *Stanțe și versete*, remarcile autorului *Cadavrelor în vid* mi s-au părut deosebit de încurajatoare pentru această operație – altfel riscantă – de reconsiderare a limitelor și capacităților regeneratoare ale limbajului poetic.

Premisa mea a fost aceea că pină și în poezie metafora se poate dovedi, la o scrutare atentă și nepartizantă, un procedeu ca oricare altul, ba mai mult decât atât, o periculoasă armă albă în mina epigonismului și a imposturii estetice. Am pornit de la ipoteza că decăderea metaforei e un proces simultan cu apariția unei poezii lipsite de „regina figurilor“, care marchează o masivă eliminare din perimetrul lirismului a procedeele lexicale consacrate. Mai departe, mi-am pus întrebarea dacă această degringoladă „tehnică“ nu reprezintă cumva mai mult decât un simptom de îmbătrânire a unui tip de limbaj. Adică o formă de capitulare a unui gen de poezie în favoarea unei alte direcții lirice, rămase multă vreme ascunsă, așa cum în cazul unui aisberg structura sa subacvatică e invizibilă o lungă perioadă de timp, pentru a deveni la un moment dat, prin răsturnarea obiectului, aspectul său de suprafață, imediat perceptibil. Aveam însă nevoie de niște concepte unificatoare care să surprindă cu relativă ușurință atât fața văzută, cât și fața nevăzută a poeziei moderne. Existau aceste concepte? Iată și cel de-al treilea factor care a făcut posibile multe dintre distincțiile și observațiile formulate în această carte: un mic studiu al lui Tudor Vianu, din 1940, în care limbajul e conceput ca un cîmp de manifestare a unei duble intenționalități verbale: *reflexivă* și *transitivă*. Am reluat cele două noțiuni, le-am revăzut, le-am redefinit, le-am relansat. Cît de pertinent și convingător, asta rămîne de văzut prin parcurgerea paginilor ce vor urma. Pornind de la adevărul acestei dicotomii, am încercat să arăt că este posibilă o nouă tipologie a poeziei lumii moderne, una în orice caz cu mult mai puțin restrictivă decât aceea a lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne*.

N-am putut lăsa pe dinafară în această cercetare autori și texte imposibil de cuprins în opoziția reflexiv/transitiv și am căutat o formulă care să poată caracteriza și poezia ludică, manieristă, experimentală, gen Raymond Queneau, Guido Ballo, Nanni Balestrini, e.e. cummings, Christian Morgenstern, Nicanor Parra, Edoardo Sanguineti, Denis Roche, Danielle Colobert, Peter Handke, Jacques Roubaud, Elio Pagliarani sau Jean Pierre Faye. Pentru a păstra unitatea semantică a conceptelor propuse, am avut la un moment dat senzația că am putea vorbi, mai departe, despre o poezie *activă/pasivă*, numită astfel după cum ea regăsește tipare, limbaje, motive poetice date sau, dimpotrivă, le inventează, însă asta la un nivel pur formal, de simplă asumare lingvistică. E ceea ce se întîmplă în spațiul poeziei ludice și experimentale.

Centrul de greutate al acestui studiu se află însă în descrierea limbajului poetic tranzitiv și a poeziei tranzitive, căreia am încercat să-i schițez și o scurtă și concentrată istorie, jalonată de marile ei nume. Am considerat că poezia reflexivă e mai bine cunoscută și înțeleasă, grație studiilor lui Hugo Friedrich (*Structura liricii moderne*), Carlos Bousoño (*Teoria expresiei poetice*) și Marcel Raymond (*De la Baudelaire la suprarealism*) și nu am insistat prea mult asupra ei. M-am limitat să înregistrez foarte în fugă problematica poeziei care-și face din jocul cu formele literare și căutarea limitelor expresive ale limbajului un principiu de existență și m-am oprit cu mai multă insistență asupra fenomenului de apropiere a limbajului poetic de vorbirea cotidiană și de limbajul prozei. Văd în acest fenomen una din trăsăturile esențiale ale poeziei europene și americane din ultimele șaseșapte decenii și de aceea mi s-a părut că el merită să fie cercetat în detaliu.

I. PARADOXALA ESENȚĂ

1. POEZIE ȘI POETICITATE

DRAGONUL DIN ALCA. „Mișcarea simbolistă a fost comparată cu dragonul din Alca, din cartea a doua a *Insulei Pinguinilor*, despre care nici unul din cei care pretindeau a-l fi văzut nu puteau spune cum arăta”¹.

Observația aceasta îi aparține lui Marcel Raymond și ea apare în fundamentala sa cercetare intitulată *De la Baudelaire la suprarealism* (1933). Am simțit nevoia să o reiau aici dintr-un motiv deloc lipsit de importanță pentru considerațiile ce vor urma: lucru de mult admis și confirmat de cercetători și teoreticieni, poezia postromantică e animată de voința instituirii unei esențe a poeziei și a descoperirii unui limbaj poetic pur, necontingent, autodeterminat, închis în sine², însă acest limbaj, el însuși, diseminat în diferitele sale variante reunite sub egida „modernismului”, se află în momentul de față în situația curențului literar mai înainte amintit, ce i-a marcat identitatea originară: seamănă cu dragonul lui Anatole France

Să luăm cazul cititorului obișnuit de poezie. Acesta poate să distingă cu ușurință un text poetic de unul non-poetic, pentru că – potrivit minimei educații literare pe care el o deține din școală – în conștiința sa limbajul poeziei se caracterizează printr-o specificitate aparte, marcată de prezența versului și a așa-numitelor „figuri de stil”³. Cît despre situația în care limbajul poeziei moderne nu mai respectă canoanele versului și ale ritmului clasic, și aceasta e percepută ca o realitate distinctă de limbajul obișnuit, în primul rînd datorită modului special al dispunerii textului în pagină. Aflindu-se în față un text non-compact, cu rînduri aranjate după tiparul versului, cititorul e obligat să accepte că formele lingvistice neobișnuite cu care se confruntă se prezintă astfel pentru că ele sînt poezie și nu altceva. În ultimă instanță, pentru cititorul de poezie, important poate rămîne doar

faptul că poezia e un alt limbaj, străin de limbajul obișnuit. Dar care sînt trăsăturile lui?

Complicațiile încep de aici încolo, de la încercarea de a da un răspuns la această întrebare. Poezia modernă se dovedește un spațiu lingvistic de o diversitate aproape monstruoasă, ce provoacă deruta și inhibiția. Oricît de rabdător și bine intenționat s-ar dovedi el, cititorul care intră în contact cu limbajul acestei poezii, parcurgîndu-i cu toată atenția reliefurile și formele de manifestare, descoperă stupefiat că îi e imposibil să spună cu exactitate prin ce se caracterizează acest limbaj, ce este adevăr și ce este doar iluzie în conformațiile, de multe ori incerte, ale fizionomiei sale multiplu accidentate.

Specialiștii domeniului, criticii și teoreticienii, nu se află într-o situație mult diferită de cea a consumatorului comun de poezie. Nici ei nu sînt scutiți de dileme. Pentru a explica și înțelege poezia modernă, și ei sînt obligați să creeze noi ipoteze interpretative pornind de la vechile ipoteze, fără să fie siguri că s-au apropiat în vreun fel de adevărul visat. Cel puțin aceasta e impresia cu care rămii după parcurgerea multora dintre studiile, eseurile, tratatele, articolele consacrate în ultimii 50-60 de ani determinării aspectelor specifice ale limbii în care este scrisă poezia. Îi citești pe Roman Jakobson, Roland Barthes, Jean Cohen, Carlos Bousoño, Hugo Friedrich, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Michael Riffaterre, Mikel Dufrenne, apreciezi finețea și inteligența distincțiilor operate, modul elegant în care fiecare dintre aceștia se delimitează de opinile colegilor de explorare teoretică și descoperă alte și alte dominante sau invariante ale rostirii lirice, dar simți, în același timp, că problema atît de labilă a poeziei moderne e contradictorie prin însăși natura subiectului pus în discuție: cu cît adevărurile referitoare la statutul expresiei poetice afirmate și nuanțate de metalimbajul critic par mai consistente și mai complexe, cu atît ele se dovedesc mai himerice, mai impalpabile în actul concret al interpretării și analizei.

Simptomatic în aceste cercetări e faptul că ele par subsumate unei metafizici a profunzimii și a valorilor invariabile, depășind temporalitatea reală a fenomenului poetic, în căutarea unor principii ultime ale creației. De aceea, o întrebare naivă, care se poate pune de la bun început este, totuși, aceasta: există o esență, o sumă de invariante atemporale ale modului lingvistic (și ontologic) aparte în care se constituie substanța poeziei? Și da și nu, ești inclinat să răspunzi, conștient fiind de faptul că – pentru a lua un exemplu la întîmplare – Pindar și Ezra Pound sînt doi poeți care-și pot găsi oricînd locul în aceeași antologie a textului liric de mari dimensiuni, dar că între ei se află o distanță istorico-estetică aproape incommensurabilă, de-a lungul căreia funcțiile și limbajul poeziei au suferit modificări fundamentale.

Dar este, pe de altă parte, poezia un fenomen de deformare semantică, de deviere și abstragere de la normele limbajului instrumental?

Cu siguranță – s-ar putea răspunde –, pentru că prima reacție a celui confruntat cu această problemă, a specificității limbajului poetic – cititor în cunoștință de cauză atunci când e vorba de a recunoaște într-un text un epitet sau o metaforă și în general valorile figurate ale discursului – e acceptarea necondiționată a acestei specificități. Când însă îți e dat să citești o secvență de felul următor:

*Sînt furios că
mai există
zile de naștere
și totuși ei
îmi spun că
ești pe moarte
că
atunci cînd ne-am despărțit
ultima oară nu credeam
că o să ne mai revedem
(în același
timp îmi spun
că ești
neliniștit
gelos –
că abia
te mai poți
folosi
de mîna dreaptă)
Mai îmi spun
că ai fi îmbătrînit
că atunci cînd
scrii vreo poezie
nu-ți dau pace
pînă nu-i
asiguri
că nu va fi ultima...,*

dintr-o poezie (Pentru William Carlos Williams) a americanului Joel Oppenheimer⁴, sentimentul că textul abia parcurs e construit cu mijloace diferite, deviante față de rostirea uzuală, nu se mai manifestă decît cu o infimă convingere. Evident, simți că aici, în această secvență verbală cu derulare rapidă și directă, lucrurile nu sînt tocmai în ordine, adică în ordinea comună a exprimării perisabile, cotidiene, că rîndurile pe care le citești – chiar dacă ele par desprinse dintr-o scrisoare și dispuse într-o formă tipografică mai puțin obișnuită pentru genul epistolar – conțin o tensiune de o natură specială (să-i spunem, totuși, „estetică”), care le transcende.

Dar am putea recurge, pentru a ilustra acest tip de discurs care pare să refuze mijloacele devierii lingvistice și ale metaforizării, la un exemplu cu mult mai familiar, aparținând deja tradiției modernității noastre literare: începutul poemului *Patru cvartete* (1943) de T.S. Eliot:

*Timpul prezent și timpul trecut
 Sînt poate amîndouă prezente în timpul viitor,
 Iar timpul viitor cuprins în timpul trecut.
 Dacă orice timp este veșnic prezent
 Orice timp e de nemîntuit.
 Ce ar fi fost să fie e o abstracție
 Eternă posibilitate rămînînd
 Numai într-o lume a speculației.⁵*

Propozițiile de mai sus par desprinse dintr-o lucrare de filosofie pe tema timpului. Și totuși, în realitatea textului din care fac parte, ele nu au statutul unor simple aserțiuni logice, ci valoarea unor versuri pe care T.S. Eliot le-a scris deliberat astfel, urmărind să propună, prin conținutul și aspectul lor, un nou mod de a fi al limbajului poetic. Marele poet englez știa prea bine ce face, pentru că – după propria sa mărturisire – prin această modalitate inedită de discurs el urmărea să se desprindă de lirica tradițională și să ajungă la

...o poezie care să fie poezie în esență, fără nimic poetic, poezia dezvoltându-se goală, cu oasele goale – sau o poezie atât de transparentă încît nu am mai vedea poezia ci doar ceea ce trebuie să vedem cu ajutorul poeziei, o poezie atât de transparentă, încît, citind-o, am fi atenți la ceea ce arată poemul și nu la poezie.⁶

După cum putem constata, pentru T.S. Eliot esența poeziei constă în altceva decît sîntem de obicei înclinați să credem. Poezia ar trebui să se confunde, potrivit dezideratelor de mai sus, cu caracterul său referențial, la care se ajunge printr-un limbaj al transparenței. Pe Eliot nu-l mai interesează nici metafora, nici muzica interioară a versului, nici spațiul irealității metafizice, el preferă să vorbească despre timp așa cum ar face-o un filosof care crede că are ceva de spus despre lumea existentă. E tot ce poate fi mai contrar poeziciei simboliste care – după părerea cvasiunanimă a specialiștilor – stă la baza întregii poezii moderne.

LIMITE INSURMONTABILE? Din păcate, problemele lui Jakobson, Empson, Cohen, Riffaterre și ale celorlalți cercetători ai limbajului poetic au fost și sînt cu totul altele – cum vom vedea în continuare – decît problemele lui T.S. Eliot, Joel Oppenheimer sau ale poezilor obiectiviști ai anilor 1930-1940 din țara lui Whitman. Prin acești poeți, limbajul poeziei moderne – ce părea, în sfîrșit, la începutul secolului trecut, să se stabilizeze într-un model distinct de extracție simbolistă – a devenit din nou, doar în cîțiva zeci de ani, aproape de nerecunoscut, fără însă ca această fundamentală modificare – partea nevăzută a

aisbergului – să atragă în mod deosebit atenția. Ba putem chiar vorbi de o anume condescendență și superioară toleranță a criticii vizavi de formele marcat anti-poetice ale acestui nou limbaj, suspectat tacit de nespecificitate și lipsă de valoare.

Să nu se creadă însă că William Carlos Williams, c.e. cummings, Louis Zukovsky, George Oppen și, mai târziu, Robert Lowell, Robert Creeley, Charles Olson și Frank O'Hara – scriitori ale căror texte vor fi aduse în discuție nu o dată pe parcursul cercetării de față – au vrut să scrie altceva decît poezie. La fel se poate pune problema și în cazul unor poeți europeni ca Anna Ahmatova, Osip Mandelștam, Constantin Kavafis, Fernando Pessoa, G. Bacovia, Francis Ponge și Eugenio Montale, ținînd însă firește seama de înscrierea lor într-o altă tradiție poetică decît cea americană. E dincolo de orice îndoiala că acțiunea estetică a acestor poeți nu poate fi confundată cu acțiunea demolatoare și negativistă a avangardiștilor începutului de secol XX și că ei toți urmăresc să conserve și să salveze poezia, nu s-o distrugă sau să-i pună sub semnul îndoielii îndreptățirea.

Poezia, limbajul poetic ca atare, reprezintă obsesia fundamentală a teoriei literare actuale. Pentru cei mai mulți specialiști poezia este literatura în varianta sa cea mai pură iar stabilirea datelor inconfundabile ale poeticului pare o cale sigură de acces către „misterele tehnice” ale creației literare în general, cu toată „monstruoasa” sa diversificare pe genuri, specii, subspecii, idiomuri, stiluri, scriituri etc. Astfel, e probabil normal ca nu stabilirea indicilor de bază ai unui tip istoric de poezie sau altul să țină trează, în cercetările sale, atenția unui Gérard Genette, ci obținerea aceluia precipitat estetic „intransitiv” capabil să decida ce este poezia în sine, ca limbaj privilegiat.

Nu este însă foarte sigur că *intransitivitatea* poeziei e o trăsătură metafizică, atemporală, de factură orfică. Această se poate dovedi, la o privire atentă, o simplă calitate formală a textului poetic, pe care o putem identifica și în scrierile legate de cel mai strict cotidian, lipsite de o transcendență a mesajului și ilustrînd așa-numita „poetică a anti-poeticului”, în care metafora și celelalte figuri de stil consacrate nu mai joacă rolul esențial. Se poate dovedi că *intransitivitatea* poeziei nu este determinată de configurația limbajului său, ci de atitudinea față de text a celui care scrie. Acesta e probabil sensul în care trebuie să citim următoarele observații ale lui Jonathan Culler:

Poezia este punctul central al experienței literare, deoarece ea este forma care afirmă în modul cel mai clar specificul literaturii: diferența față de discursul normal despre lume al unui individ oarecare. Trăsăturile specifice ale poeziei au funcția de a o diferenția de vorbire și de a altera circuitul comunicării în care ea se înscrie. După cum arată teoriile tradiționale, poezia este producere, a scrie un poem este o activitate total diferită de o discuție cu un prieten, iar ordinea formală a poeziei – convențiile rimei, ale ritmurilor sau ale legilor fonetice – face din poem un obiect impersonal, al cărui „eu” și „tu” sînt construcții poetice. Faptul însă, că un text este un poem nu este în mod necesar rezultatul proprietăților sale lingvistice, iar încercările de fundamentare

a unei teorii poetice în funcție de proprietățile speciale ale limbajului unor poeme au fost sortite eșecului.⁷

Dar cine recunoaște cu adevărat acest eșec? Nici măcar poeții. Date fiind acumulările de-a dreptul spectaculoase ale cercetării teoretice din ultimele decenii, nu e de mirare că în privința înțelegerii poeziei ca spațiu lingvistic privilegiat părerile abundă, se contrazic, se completează și se dezvoltă cu o inepuizabilă stringență și voință aplicativă (și aici e de ajuns să ne gândim la Greimas, la „Grupul de la Liège”, la Julia Kristeva și la alți exponenți ai formalizării demersului pînă în pinzele albe ale unui limbaj tehnicist, cvasioracular), prin rafinări ideatice și noționale din ce în ce mai apropiate de inefabilul unui obiect a cărui esență ar trebui într-o bună zi să fie definitiv determinată.

Pentru teoreticienii și cercetătorii mai înainte enumerați, cărora li se pot adăuga, în aceeași ordine a competenței, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño sau poeți ca Stéphane Mallarmé și Paul Valéry, faptul că poezia, poeticul ca atare, se caracterizează prin cuprinderea în substanța sa a unui miez matricial aflat dincolo de „mod și timp”, într-un Olimp al sensului, este o evidență de domeniul axiomaticului.

Nu aceeași și este opinia lui Jovan Hristić, profesor iugoslav de teoria literaturii, ale cărui observații și demonstrații, condensate într-o suită de scurte, dar strălucitoare eseuri (traduse la noi în volumul *Formele literaturii moderne*, 1973) merită cea mai mare atenție. Pe care însă nu i-o vom acorda acum, pentru că n-am trecut încă în revistă toată topografia problemei și n-am tras încă toate foloasele din enumerarea, fatalmente fugară, a principalelor orientări și atitudini caracteristice operației de separare a poeticului de non-poetic.

ABATERE, DEFORMARE, FIGURĂ. Soluția definirii limbajului poeziei ca abatere de la norma vorbirii cotidiene e oferită încă de Aristotel. În legătură cu cuvintele ce apar într-un discurs de factură poetică (în varianta sa dramatică, e adevărat, dar asta nu schimbă cu nimic datele problemei) în capitolul XXII al *Poeticii* se spun următoarele: „...faptul de a fi altceva decît vorbirea comună – depărtate de înfățișarea lor normală – are într-adevăr darul să înlăture banalitatea”⁸.

Ulterior, Quintilian va sesiza – în prelungirea observațiilor filosofului stagirit – că aceste cuvinte „anormale” sînt, de fapt, niște „figuri”, adică „moduri de a vorbi care se îndepărtează de la modul natural și obișnuit”⁹. Un pas mic înainte în înțelegerea complexității acestei relații vorbire comună/vorbire neobișnuită (artistică), în schimb, un pas mare, cu considerabile efecte ulterioare, în cîmpul activităților de nomenclaturizare retorică (în care se înscriu tratatele unor Fontanier, De Marsais, Lamy etc.), pentru că noțiunea de „figură” va stirni multe

pasiuni explicative, va face să curgă multă cerneală și va determina – (în secolele XVI – XVIII mai ales), și nu mai puțin în zilele noastre – nu puține spectaculoase răsturnări ale propriului sens, de-a lungul timpului.

Ideea aceasta a limbajului poeziei ca formă „depărtată” de înfățișarea uzuală a vorbirii va face școală cu precădere în secolul trecut, grație lui Paul Valéry care o relansează printr-un concept doar aparent diferit. Nu trebuie însă scăpate din vedere nici substanțialele delimitări ale lui Jan Mukařovský, mentor al lui Roman Jakobson la Universitatea pragueză a anilor 1930.

Două dintre opiniile esteticianului ceh merită a fi reținute. Faptul că „...limba literară constituie fundalul indispensabil pentru a percepe limba operelor literare, căci tocmai abaterile de la uzul limbii literare sînt apreciate în literatură ca procedee artistice”¹⁰, e o constatare în spiritul observațiilor lui Aristotel și Quintilian ce trebuie însă corelată cu o alta, punînd un accent în plus pe fizionomia ab-normală a textului liric:

Atît în raport cu stadiul precedent, cit și în raport cu norma literară, înnoirea limbajului poetic apare ca o violență a limbii, motiv pentru care se vorbește despre caracterul *deformant* al limbajului poetic.¹¹

Deformarea este, cum se vede, un alt nume al devierii. Premisă seducătoare și obsedantă a definirii esenței poeziei, abaterea de la norma limbii comune își găsește mai departe sinonime dintre cele mai spectaculoase și radicale.

Printre echivalențele propuse, nu o dată cu naivitate, se numără și *abuz* (Valéry), *violare* (J. Cohen), *scandal* (R. Barthes), *anomalie* (T. Todorov), *nebunie* (Aragon), *deviație* (L. Spitzer), *subversiune* (J. Peytard), *infracțiune* (M. Thiery) etc., toți acești termeni avînd puternice conotații morale, chiar politice, și se înțelege de ce unii au reacționat împotriva acestui vocabular care ar putea duce la teoria, foarte la modă în secolul al XIX-lea, a artei ca fenomen patologic...¹²

Este constatarea, de un ușor sarcasm, a membrilor „Grupului de la Liège”, din introducerea la deja clasicul lor tratat de figuri poetice (*Retorica generală*, 1970) edificat pe temelile și zidurile în ruină ale vechii retorici.

De precizat că abaterea, devierea, distanțarea față de codul normal al limbii, al judecății logice și al actelor de comunicare cotidiană, constituie o realitate a poeziei, dar nu și o calitate absolută a limbajului poetic. Poezia nu se constituie în cîmpul nediferențiat, perisabil și utilitar, al limbajului străzii și al casei, în spațiul comunicării pragmatice, colocviale. Dar asta nu înseamnă că limbajul poetic ar aparține unui fel de „esperanto” al exprimării, că formele lui de manifestare se instituie în afara oricăror legături cu sistemele de comunicare lingvistică ale vieții imediate.

Poezia trebuie, fără îndoială, să fie privită ca o „artă a cuvintului” – ceea ce poate părea o recomandare de o excesivă banalitate – dar nu neapărat și nu întotdeauna doar ca o artă a modificării cuvintelor și a redistribuirii raporturilor lor lineare, normate prin uzajul zilnic, ci și ca o știință a transportării acestora, cu toată insignifianța și banalitatea lor, din sfera contingentă a simplei valori de întrebuințare în sfera esteticului. T.S. Eliot observa într-un eseu:

Poezia nu trebuie să se depărteze prea mult de limba de toate zilele pe care o vorbim și o auzim. Fie că poezia e tonică sau silabică, cu sau fără rimă, cu forme fixe sau liberă, nu-și poate permite să piardă contactul cu schimbările vorbirii curente¹³

Gradul de deformare a limbajului obișnuit, natura și calitatea acestei deformări, păstrarea sau abolirea aceluia spațiu semantic în care expresia artistică poate coincide cu aspectele mesajelor referențiale, sînt indicii importante pentru determinarea unor tipologii de limbaje poetice. E de reținut faptul că tocmai modul de prelucrare a limbajului referențial este acela care determină caracterul transparent sau opac al mesajului estetic.

Dar a insista asupra implicațiilor și consecințelor descrierii limbajului poetic în opoziție cu normele limbii comune, ale limbajului științific și matematic, ale prozei sau ale altor structuri de comunicare formalizate mi se pare o acțiune puțin profitabilă, atîta vreme cît înlocuirea noțiunilor antinomice nu schimbă cu aproape nimic condițiile formulării unui răspuns la întrebarea: ce este limbajul poetic, care este rețeaua sa anistorică de invariante?¹⁴

Dar există această rețea? Într-un studiu dedicat raportului dintre temele literaturii și ideea de literaritate, Andrei Corbea arată – pornind de la observațiile lui Wolf-Dieter Stempel, îngrijitorul german al unei culegeri din textele formaliştilor ruși – că în momentul de față configurația limbajului poetic nu mai este elementul esențial în receptarea lui ca poezie și că diferența dintre „literar și non-literar nu mai este socotită ca una obiectiv-formală (și într-un anume sens substanțială), ci doar ca diferență a utilizării a unui același material lingvistic”¹⁵. În consecință, „calitatea utilizării poetice rezultă dintr-o dislocare la polul receptiv, fără ca obiectul-text să sufere materialicește vreo modificare, conceptul poeticului nu mai reușește să acopere o diferențiere de acest gen, dezlegată de imanența textului”¹⁶.

Lucrurile nici n-ar putea să stea altfel, pentru că, la urma urmelor, „poezia”, înțeleasă ca un spațiu al sensurilor figurate și al jocurilor de cuvinte, poate fi o constantă și a limbajului celui mai „vulgar” cu putință. Observația lui Du Marsais potrivit căreia „într-o zi de tîrg se fac mai multe figuri decît se fac zile de-a rîndul prin adunările academice”¹⁷ se întemeiază pe naturalul bun simț al oricărui vorbitor de limbă vie.

Alte întrebări vin de la sine: există oare și un limbaj poetic neliterar, situat adică în afara literaturii? Și dacă nu doar poezia este domeniul în care deformarea sensurilor proprii ale cuvintelor se produce cu o oarecare consecvență, dacă sensul „impropriu” nu se identifică întotdeauna cu poeticitatea, care este atunci rostul nedumeririi lui Tzvetan Todorov din finalul studiului său *Tropi și figuri*: „Limbajul figurat este identic cu limbajul poetic? Dacă nu, care sînt raporturile lor?”¹⁸

MESAJUL ÎN OGLINDĂ. Rezolvarea pe care o oferă Todorov acestei dileme aduce discuția într-un nou punct. Prin noțiunea de „figură” poeticianul francez înțelege un accesoriu fundamental al discursului opac, răsfrînt asupra sa, oglindit în sine, suport al unui mesaj cu funcție autoreferențială. Cu alte cuvinte, limbajul figurat nu numai că îndepărtează poezia de comunicarea obișnuită, dar o și închide în sine, o izolează de toate celelalte tipuri de mesaje și îi acordă calitatea autodeterminării. Dacă discursul transparent (posibil doar ca idealitate a exprimării) înlocuiește lucrurile cu concepte abstracte, discursul opac are menirea de a lupta împotriva sensurilor abstracte, pentru a impune prezența cvasifizică a cuvintelor. Discursul opac e, prin urmare, un discurs figurat. Însă opacizarea, figurarea discursului reprezintă doar una dintre modalitățile de constituire a limbajului poetic, fără a se confunda cu acesta.

Limbajul poetic nu e doar un limbaj care se autoreprezintă. El are și un referent, unul situat în imaginarul celui care citește. Pentru a susține această idee, Todorov îl citează pe Maurice Blanchot (*Limbajul ficțiunii*, 1949) care observă că pentru cititorul de literatură

...sensul cuvintelor suferă de o lipsa primordială și, în loc să respingă orice referință concretă la ceea ce ei desemnează, ca în relațiile obișnuite, acesta tinde să ceară o verificare, să suscite un obiect sau o idee precisă care să-i confirme conținutul¹⁹

Este atunci limbajul poetic un limbaj și autosuficient și referențial?

Să vedem mai departe răspunsul lui Roman Jakobson. Dacă Jan Mukařovský observase deja că în limba poetică „atenția este concentrată asupra semnului (lingvistic) care devine în felul acesta scopul însuși al manifestării lingvistice”²⁰, autorul studiului *Lingvistică și poetică* (publicat prima dată în volumul *Style in language*, 1960) arată mai departe că poezia e produsul conexării mai multor funcții ale limbajului natural, între care esențială este *funcția poetică*, definibilă prin „vizarea mesajului ca atare, punerea accentului pe mesaj pentru mesaj”²¹.

Încercînd să înțelegem pînă la capăt sensul celor două distincții, am putea spune că poezia, ca realitate semantică, comunică în primul rînd cu ea însăși și abia în al doilea rînd cu cititorul pe care trebuie, într-un fel sau altul, să-l aibă în vedere, oricît de opac ar fi limbajul în

care ea a fost concepută. Sau poate că problema ar putea fi pusă și altfel – cum ne și sugerează, în fond, esteticianul ceh – într-un mod mult mai „realist”: mesajul poetic pretinde o concentrare a atenției celui care citește asupra textului înțeles ca o existență în sine și pentru sine, ca o „frumusețe obiectivă” izolată, evident neutilitară, al cărei sens exterior nu mai constă într-o referință concretă, ci într-una imaginară. Dar această referință imaginară e produsă chiar de cuvintele textului. Realitatea textului se află în sine.

Formulînd teoria raportului de strictă condiționare dintre funcția poetică a limbajului și poezie ca act de reprezentare a cului, a lumii și a relațiilor omului cu lumea, Jakobson știe să se ferească de exagerările oricînd posibile în cadrul unei descrieri prin simbioză a termenilor puși în ecuație. Limbajul natural nu are doar două funcții, una de comunicare și una poetică, cum ar fi de așteptat, ci șase. Comunicarea ca atare poate privi *referentul* (lumea exterioară), *emîțătorul* (persoana care vorbește), *destinatarul* (persoana care ascultă), dar și modul de utilizare a cuvintelor, accepția lor în vorbire (*codul*, cu alte cuvinte), fără a uita nici faptul că cei care vorbesc trebuie să stabilească și să întrețină un permanent contact (grație unui circuit sau „canal” ce face posibilă emisiunea lingvistică). Urmează că entitățile implicate în formula funcționării limbajului și a constituiri unui *mesaj* (el însuși o componentă între celelalte) sînt legate de niște funcții, nu toate de aceeași importanță, ierarhizabile.

Subtilitatea concepției lui Jakobson rezidă în faptul că poezia nu mai este echivalată doar cu exploatarea naturii limbajului la nivelul strict al funcției sale *poetice*. Și celelalte funcții – *referențială*, *emotivă*, *conativă*, *metalingvistică* și *fatică* – sînt implicate în producerea și receptarea textului. Diferitele genuri poetice ar valoriza diferit funcțiile mai înainte amintite. Cit și cum însă? Cert este că funcția poetică rămîne dominantă în orice tip de poezie. În rest, Jakobson ne spune prea puțin, de fapt el abia atinge în considerațiile sale o problemă de o mare dificultate și de extremă importanță în stabilirea caracteristicilor generale ale limbajului poetic și în determinarea unei tipologii poetice viabile, nepartizane, nereductivă.

În afara unor foarte substanțiale observații asupra modului în care funcția poetică asigură producerea și funcționarea textelor literare, studiul lui Jakobson reține *en passant* și faptul că „poezia epică, centrată asupra persoanei a treia, folosește în mai mare măsură funcțiunea referențială a limbajului”, că „lirica, orientată către persoana întîi, este intim legată de funcțiunea emotivă”, că „poezia la persoana a doua este impregnată de funcțiunea conativă și este sau suplicativă sau exhortativă, după cum persoana întîi este subordonată persoanei a doua sau persoana a doua primei persoane”²².

În ce privește funcția poetică, știm că ea are calitatea de a produce sens prin „proiectarea principiului echivalenței de pe axa selecției pe

axa combinării²³. După părerea descoperitorului acestui principiu, secvențele constitutive ale oricărei poezii sînt similare, fie prin paralelism fonetic (ritmul și prozodia impun versurilor o identitate sonoră repetabilă), fie prin paralelism sintactic sau semantic (structurile sintagmatice ale enunțurilor sînt asemenea, metafora și metonimia au rolul de a echivala imaginile, doar aparent diferite ca sens). Problema este dacă orice poezie, versificată sau nu, se supune acestui orizont triplu etajat al similarității. Cum l-ar putea, de pildă, respecta poezia suprarealistă (care este un produs al dicteului automat și care se caracterizează printr-o maximă spontaneitate a sensului, rămînînd indiferentă față de chestiunea calculului estetic) sau poezia „de notație” (care exclude tocmai prin natura ei punctuala orice idee de recurență semantică sau fonetică)?

PROBA MODELULUI. Trebuie să spunem că modelul jakobsonian se dovedește nefuncțional în fața unor texte caracteristice pentru o foarte pregnantă tendință a limbajului poetic manifestată încă de la începutul secolului trecut, tendința prozaizantă. E o tendință pe care o întîlnim și la clasicul nostru „simbolist”, Bacovia, un poet care n-a avut, cu siguranță, cunoștință nici de creațiile poetice ale imagismului englez sau ale obiectivismului american de care se apropie mult prin ultimele sale volume. A fost contemporanul acestor mișcări, dar faptul acesta poate să nu prezinte, în contextul de față, nici o importanță. Raporturile liricii bacoviene cu tendințele și realizările poeziei mondiale cu care s-a sincronizat (și cit de inedită a fost această sincronizare!) ar merita cîndva un examen în detaliu.

Dar mai bine să luăm un exemplu dintr-unul din volumele poetului (*Stanțe și versete*) peste care și astăzi mulți critici sînt înclinați să treacă cu vederea, considerîndu-l mai puțin reprezentativ. E posibil ca acest fapt să se datoreze tocmai unui deficit de poeticitate al textelor cuprinse în acest volum. Expresivitatea lui Bacovia e însă de altă natură. Oricum, tiparul interpretativ propus de Jakobson poate fi cu greu aplicat unui poem ca *Feude*:

Roz
Galben
Alb
Verde
Cenușiu
Covoare
Peisagii din zări:
Împăratul alb,
Împăratul negru,
Bogății grase
Într-un ascuns departe,

*Utopii
Mirăgii
După urbane ziduri:
Făuriri mintale.*

Să încercăm o scurtă analiză. La ce persoană e scrisă această poezie? După Jakobson, la persoana a III-a, pentru că ea nu vizează nici eul emițător, nici destinatarul. Este ea o poezie care pune accentul pe funcția referențială a limbajului? Este ea o poezie epică? În nici un caz. Textul nu conține nici un verb, or epicitatea presupune ideea de acțiune, prezența unor stări sau fapte. Dacă vom lua mai departe în considerație ideea mesajului autoreflexiv, prin care măcar la unul dintre nivelele textului ar trebui să se manifeste legea similarității secvențelor, ne vom găsi încă o dată în situația lipsei de argumente.

Fonetic vorbind, dată fiind absența constringerilor ritmice, cu greu am putea admite că vocalele sau consoanele prezente în cuvintele textului s-ar organiza după niște simetrii sau disimetrii ascunse. Enumerația, în schimb, procedeul dominant al poeziei, ne-ar putea face să ne gândim la paralelismul sintactic. În cazul de față sîntem însă confrunțați cu un fenomen de asintaxism. Principiul dominant de construcție este elipsa.

Ce observații s-ar putea face cu privire la aspectul semantic al poeziei? Metaforele și metonimiile lipsesc cu desăvîrșire. „Alb“, „negru“, „grase“, „ascuns“, „urbane“, „mintale“ să fie oare epitete în sensul obișnuit al termenului? Șum că epitetul are o funcție distinctivă, de insolitare, valorizînd într-un mod neașteptat o calitate a obiectului determinat. Aproape nimic din toate acestea aici. „Împăratul alb“, „împăratul negru“, „urbane ziduri“, „făuriri mintale“ sînt clișee verbale, resemantizate prin plasarea lor într-un nou context sau pretransformate chiar la nivelul manifestării lor ca sintagme comune.

În ultimă instanță, trebuie să facem constatarea că „imaginile“ poeziei nu participă la nici un raport de corespondență prin similaritate, cum ar trebui să se întîmple potrivit principiului jakobsonian. Înseamnă că în această poezie dominantă este nu funcția poetică, ci o alta. Care dintre ele? Cine ar putea da o soluție? Textul pe care îl avem în față e, totuși, o poezie.

Dar ce anume motivează scrierea unei astfel de poezii atît de dificil de abordat prin intermediul grilei propuse de eminentul nostru specialist? Poetica lui Jakobson și poetica în general nu ne pot da un răspuns la această întrebare care depășește domeniul lor de investigație. Determinarea ontologică a actului poetic ține de resorturile altor perspective asupra creației. Autoreflexivitatea mesajului, descriabilă ca o suită ctajată de similarități, nu este decît una din formele esențiale de manifestare a limbajului poetic. Și nu putem să nu observăm faptul că fizionomia acestui mesaj e dependentă întotdeauna de o

dublă relație: a poetului cu limbajul comunității istorice și culturale în care se înscrie acțiunea sa creatoare, dar și a poetului cu propriul sine, ceea ce determină o anumită atitudine existențială, dezvoltată într-un anume tip de scriitură.

2. ESTE POEZIA UN LIMBAJ MOTIVAT?

ÎNTRE WHORF ȘI MALLARMÉ. O abordare a poeziei prin intermediul modelului lui Roman Jakobson nu ne poate da o explicație a trăsăturilor limbajului poetic întemeiată pe un adevăr aflat dincoace sau dincolo de text. O astfel de abordare nu poate arăta care este rațiunea ontologică pentru care poezia se compune din metafore, metonimii, epitete, repetiții, inversiuni, comparații, elipse etc. și de ce aceste procedee sint, de cele mai multe ori, obiectiv necesar în poezie. Sint ele necesare numai în vederea obținerii unor efecte menite să satisfacă plăcerea cititorului? Dar astfel de efecte se pot obține și prin intermediul textelor lipsite de figuri, prin așa numita „poezie a enunțării”, după expresia lui Wellek și Warren²⁴.

Este, pe de altă parte, limbajul poeziei un mod de exprimare natural doar în cazul poetilor? Este, cu alte cuvinte, limbajul figurat un limbaj propriu doar unor indivizi care gindesc și simt altfel decît noi, ceilalți oameni?

Punînd semnul egalității între poezie și sentiment, emoție, Jean Cohen (*Structure du langage poétique*, 1966) consideră că metafora și celelalte figuri lexicale sint expresia firească a unei constrîngerii interioare, a unui adevăr irepresibil ce nu se poate configura decît într-un limbaj al conotației, al „logicii afective”²⁵. Acest limbaj – consideră stilisticianul francez – n-ar fi în realitate doar apanajul poetilor sau al poeziei, de vreme ce dimensiunea emoțională a semnelor noastre lingvistice ar fi susceptibilă, într-o bună zi, de o ordonare într-un „dicționar conotativ”, în care roșu ar însemna „excitant, violent”, albastru, dimpotrivă, „calm, liniștitor”, corn de vînătoare, „melancolie și depărtare” etc.

Toate acestea sint însă probleme difuze, imponderabile, asupra cărora autorul *Structurii limbajului poetic* arc prudența să nu insiste. Nu vom găsi în studiul lui Jean Cohen nici măcar o schiță de corespondențe între „figuri” (lingvistice) și „stări” (interioare). Curajul acestei asumări i-a aparținut, în schimb, lui Lamy, retor al secolului XVII, care, după ce emite următorul raționament mecanicist și naiv, încearcă și o cuantificare psihologică a procedeelor literare cunoscute atunci:

De vreme ce nu vorbim aproape niciodată decît pentru a ne comunica sentimentele și ideile, e evident că pentru ca discursul nostru să fie eficace trebuie să-l figurăm, adică să-l dăm caracteristicile sentimentelor noastre.²⁶

Astfel, elipsa ar figura o pasiune atît de violentă și manifestată atît de rapid, încît cuvintele nu i se mai pot sincroniza, repetiția ar fi semnul expresiv al omului pasionat, inversiunea corespondentul lingvistic al unei emoții care răstoarnă ordinea lucrurilor etc.

Zona problematică în care intrăm astfel nu este însă atît de arbitrară și impalpabilă pe cît pare. Ceea ce-l discreditează pe Lamy este mentalitatea sa mecanicistă a relaționării afectelor cu sintagmatica limbajului. Cartezianismul logic al secolului XVII promovează în orice act de cunoaștere un *esprit de géometrie* ce poate atinge excesul. Spiritul de finețe al lumii moderne a făcut, la rîndul lui, descoperiri interesante, ce ating în cîteva puncte și problema limbii poeziei.

Într-un volum al lui B.L. Whorf, intitulat *Limbaj, gîndire și realitate* (1956) – pe care Jakobson îl citează nu o dată în studiile sale – sintem asigurați:

Ființa omenească pare să asocieze între ele, în serii lungi, senzațiile de strălucitor, ascuțit, tare, înalt, ușor, repede, ridicat (ca tonalitate), îngust și altele, iar, pe de altă parte, în alte serii lungi, senzațiile de întuneric, cald, facil, moale, teșit, jos, greu, încet, scăzut (ca tonalitate), larg etc.²⁷

S-ar putea deci ca sinestezia – manifestată prin metafore absurde din punct de vedere senzorial – să aibă la bază o motivație corporală logic imposibil de exprimat. Dar sînt multe alte lucruri care, în limbaj, nu pot fi comunicate pe o cale rațională, logică.

Opinia că atmosfera sumbră, apăsătoare, lugubră, a poemului *Plumb* de Bacovia se datorează și prezenței repetate în unele cuvinte a sunetului *u* e unanim cunoscută. Dar este oare *u* o vocală cu un timbru atît de special, încît să determine tonusul afectiv al unei întregi poezii? Într-o mai veche lucrare de fonetică, academicianul Alexandru Rosetti îl amintește pe H. Wissemann care, în anii '50, „a arătat în baza unor experiențe cu mulți auditori, că vocalele *i, ü, ö*, de exemplu, sînt considerate drept sunete clare și înalte, *o, u* sînt sunete sumbre și profunde, fricativele, sunete succesive etc.”²⁸

Următoarele observații ale lui Jakobson pot nuanța în și mai mare măsură problema:

În două cuvinte polare, raportul fonematic poate să corespundă opoziției semantice, ca în rusescul *deni* (zi) și *noći* (noapte), cu vocala clară (deschisă) și consoanele ascuțite în cuvîntul diurn și cu vocala corespunzătoare gravă în denumirea nocturnă. O întărire a acestui contrast prin încaadrarea primei noțiuni cu foneme „clare” și ascuțite, spre deosebire de mediul fonematic sumbru (grav) al celui de-al doilea cuvînt, face ca sunetul să devină de-a dreptul un ecou al sensului. În franceză însă, în cuvintele *jour* și *nuît*, vocalele grave și cele acute sînt invers distribuite. Astfel încît Mallarmé, în *Divagations*, acuză limba sa maternă de perversitate înșelătoare, fiindcă atribuie zilei un timbru întunecat și nopții un timbru luminos.²⁹

Ce îndreptățește, totuși, o astfel de acuzație? Vorbirea comună, ca și proza de altfel (și trebuie să ținem aici seama de faptul că în vremea cînd scria Mallarmé, narațiunea „artistică” abia începea să se

constituie prin demersurile romanului naturalist al lui Zola, iar proza încă mai putea să însemne o vorbire „gen monsieur Jourdain“), se identifică sferei „universalului reportaj“. Cuvântul poate fi „brut sau imediat“ în calitatea lui de formă instrumentalizată, cognitivă, sau „esențial“, primordial, absolut în spațiul poeziei. Mult discutata operație de purificare, abstractizare și aneantizare a cuvântului pe care ar fi întreprins-o Mallarmé în textele sale este urmarea încercării de a rezolva o situație dramatică a poeziei dintotdeauna: semnul lingvistic este arbitrar, iar actul poetic nu poate fi conceput decât în cadrele unui limbaj motivat, în care – pentru a relua exemplul anterior – cuvântul *jour* să evoce prin luminozitatea lui sonoră ziua și nu noaptea, făcând astfel posibil sentimentul cititorului că rostirea lirică e un act sinonim cu însăși facerea lumii.

S-a spus nu de puține ori, în discuții dintre cele mai curențe asupra poeziei, că poetul nu scrie cu cuvinte, ci cu... lucruri³⁰. Sensul acestei metafore critice e tocmai acesta: cuvintele poetului vor să pară că numesc pentru întâia oară lucrurile. Cazul lui Mallarmé e însă altul. El ar fi dorit să scrie nu cu lucruri, ci cu ideile, conceptele lucrurilor, cu neantul primordial din care acestea s-au intrupat.

Mai mult decât atât: aici nu intră în discuție vocabularul original al unei limbi sau alteia, ci *logosul*, ideea unui cuvânt universal, de dinaintea Babilonului lingvistic al colectivităților etnice. În stilul lui eseistic prețios și obscur, Mallarmé e, totuși, cât se poate de clar în formularea acestui deziderat:

Limbile imperfecte prin aceea că mai multe, lipsește cea supremă, a gândi fiind a scrie fără accesoriu, nici sușetel, dar cuvântul nemuritor fiind încă tăcut, diversitatea, pe pământ, a idiomurilor împiedică pe oricine să profereze vorbele care altfel ar fi, printr-un timp unic, adevărul însuși.³¹

Singură poezia poate deveni acea limbă care aspiră să ajungă la „limba supremă“, perfectă, identică cu adevărul prim – aceasta este credința lui Mallarmé.

Maurice Blanchot merge cu propria-i interpretare a afirmațiilor mallarméene și mai departe:

Sintem, așadar, ispiți să spunem că limbajul gândirii este prin excelență, limbajul poetic, și că sensul, noțiunea pură, ideea trebuie să devină preocuparea poetului, fiind singurele care ne eliberează de povara lucrurilor, de infirmia plenitudine naturală.³²

Dar nu e vorba aici numai de credința lui Mallarmé în posibilitatea unui discurs liric care să se confunde cu tăcerea limbajului original. Poezia s-a hrănit multă vreme, și înainte și după Mallarmé, din această nostalgie a limbajului adamic, în care cuvintele ar fi lucrurile înseși, adică *mimesisul* absolut în toată puritatea lui.

Știm că ideea limbajului original e o utopie. Dar poezia – doar o parte a ei, nu trebuie să uităm acest adevăr – își asumă această

utopie. Utopia unui limbaj nearbitrar, în care sunetul să nu mai fie rupt de sens, în care rostirea poetică să fie un cîntec vorbit, inteligibil și îninteligibil în același timp, din care se naște Lumea. Roland Barthes arată:

Funcția poetică, în cel mai larg sens al termenului - s-ar defini astfel printr-o conștiință eratică a semnelor, și scriitorul ar fi recitatorul aceluiași uriaș mit secular ce spune că limbajul imită ideile și, spre deosebire de preceptele științei lingvistice, semnele sînt motivate.³³

Dar pînă și morfo-sintaxa ipotetic optativă a acestor aserțiuni barthesiene arată că aici e vorba de aspirații și de idealuri ultime, pur teoretice. Eșecul căutărilor lui Mallarmé, ca gînditor și poet, apare din imposibilitatea constituirii unei ontologii absolute a limbajului. Nu este vorba aici de o ontologie deterministă, pozitivistă, ci de o ontologie a esențelor, cu o valoare atemporală și anistorică, în care versul, „complementul supe-rior“, să răscumpere filosofic „defectul limbilor“, al eterogenității limbajelor. Pentru că tocmai această imperfecțiune a mijloacelor noastre sonore organizate de comunicare face versul posibil și, înainte de toate, în concepția lui Mallarmé, necesar. Numai prin poezie se poate reveni la originile limbajului, numai poezii sînt în stare să depășească, prin necesitatea versului, caracterul arbitrar al oricărei comunicări verbale. Ulterior, această idee a poetului francez a devenit una din „prejudecățile“ esențiale nu doar ale poeziei moderne, ci și ale lecturii moderne specializate.

SUBTILITĂȚILE LUI GENETTE. Se poate pune mai departe întrebarea: ce tehnici, ce strategii de anulare a arbitrarului semnului lingvistic pot folosi poezii? Potrivit lui Gérard Genette, autorul studiului *Limbaj poetic, poetică a limbajului* (1969), există mai întîi mijloacele cele mai la îndemînă, pe care le oferă limba naturală însăși: onomatopeele, mimologismele, armoniile imitative, alte forme de expresivitate fonică (repetarea lui *u* din *Plumb*-ul bacovian, de exemplu), grafică (caligramele lui Apollinaire) și tipografică (în poezia lui e.e. cummings), evocările prin sinestezie, asociațiile lexicale inedite (contaminarea semantică a unor termeni apropiați fonetic) etc.³⁴. Efectele poetice motivante obținute prin aceste mijloace sînt însă prea elementare, prea facile, pentru că ele se află la îndemîna oricui. Un poet ca Valéry, de pildă, le privește cu mefiență.

Motivarea limbajului în poezie se poate realiza și prin modificarea relațiilor dintre semnificant și semnificat. Cînd între sunet și sens apare o coliziune, ca aceea remarcată de Mallarmé în cazul cuvintelor *jour* și *nuît*, poezii pot apela la paleative fonologice, înconjurînd termenii care nu se supun motivației naturale a limbajului cu grupuri sonore care le conferă această calitate. Jakobson arată că în franceză cuvîntul *jour* ar putea fi plasat într-un context dominat de foneme

ascuțite, iar cuvântul *nuit*, dimpotrivă, între termenii compuși din elemente vocalice grave. În felul acesta semnificatul e apropiat de semnificant.

Dar există și situația inversă, în care semnificantul e coborât la semnificat. Genette identifică două tipuri de modificări care pot fi operate asupra semnificantului: de ordin morfologic și de ordin semantic. La nivel morfologic, poeții se străduiesc să modifice formele existente sau chiar să construiască altele noi. În poezia franceză poeți ca Fargue sau Michaux excelează în acest tip de invenție. Pentru poezia românească, Nicolae Manolescu (*Despre poezie*, 1989) dă exemplul unor autori ca Ion Gheorghe, Nichita Stănescu și Gheorghe Tomozei care recurg în multe texte ale lor fie la schimbarea categoriei gramaticale, fie la schimbarea clasei gramaticale. Criticul situează aceste procedee în categoria mai largă a *agramaticalităților*, în care pot fi incluse și unele procedee sintactice ca enumerația haotică (prezentă în poemul *Ulise* al lui Voronca), elipsa, inversiunea, tautologia, simetria etc.

În ce privește posibilitățile semantice ale modificării semnificantului, acestea se constituie în cea mai importantă clasă de procedee motivante: *tropologismele*. Mijlocul cel mai substanțial și cel mai răspândit de motivare semantică a semnului lingvistic e – după părerea lui Genette – figura retorică. Cu alte cuvinte, limbajul figurat e un limbaj motivat.

Cred că în punctul acesta contradicția nu mai poate fi evitată. Pentru că nu putem să uităm că foarte multă vreme – și Genette știe acest lucru – figura a fost concepută ca un auxiliar al sensului, limbajul poetic fiind înțeles nu ca un limbaj motivat, propriu unui tip de sensibilitate care se exprimă în mod natural astfel, ci ca un limbaj „ornat”, traducibil – grație unui inventar determinat de procedee – din sfera vorbirii alese în cea a vorbirii comune.

Surprinzător e faptul că pentru a-și argumenta afirmația referitoare la caracterul motivat al figurii, poeticianul francez apelează la un exemplu din spațiul poeziei clasice, în care toate procedeele erau, cum știm, strict controlate. Iată considerațiile sale:

A spune *flamme* pentru a desemna flacăra și *amour* pentru a desemna dragostea, înseamnă a te supune limbii, acceptând cuvintele arbitrare și tranzitive pe care ni le impune ea, a spune *flacăra* pentru *dragoste* înseamnă a-ți motiva limbajul (spun *flacăra* pentru că dragostea arde) și prin chiar aceasta, a-i da densitatea, reliefurile și acea existență substanțială care-i lipsesc în circulația cotidiană a *universalului* reportaj.³⁵

Totuși, a spune că orice figură e motivată, deci nearbitrară și ontologic necesară în cadrul unui text, pentru că ea e urmarea unui act de alegere a unui alt cuvânt decît cel care în mod normal desemnează un obiect, mi se pare a te lansa într-o speculație seducătoare dar prea puțin întemeiată pe realitatea faptelor. Cînd Rimbaud, în

Iluminările sale, își propunea să atingă „necunoscutul” și să producă „viziuni” (poetice) prin „dereglaarea tuturor simțurilor” poate că, inconștient, problema lui era una a motivării limbajului prin propria sa corporalitate. Sinesteziile lui Rimbaud, vertigiile sale semantice au probabil o motivare senzorială, au fost, adică, trăite. Alchimia verbului este în cazul lui o alchimie a simțurilor. Problema motivării nu cred că este o simplă problemă semantică, ci reflexul unei condiționări ontologice a actului poetic³⁶.

A spune *flacără* „pentru că dragostea arde” înseamnă a face abstracție tocmai de individualitatea irepetabilă a sentimentului tău. „Flacără” pentru „dragoste” e o metaforă atât de uzuală, încât caracterul figurat al substituirii nici nu mai este simțit ca atare de cititorul de poezie. În clasicism nu putea fi altfel. Nu cred că atunci această metaforă prezenta un grad mai ridicat de prospețime decât astăzi.

Ultimul act de generozitate al lui Genette față de problema motivării e să afirme că esențialul operației de răscumpărare a defectului limbajului natural (arbitrarul semnului lingvistic) constă „în atitudinea de lectură pe care poemul reușește (sau, mai adeseori, nu reușește) să o impună cititorului...”³⁷. După cum vedem, lucrurile se complică și mai mult. Aproape că nu mai știm ce trebuie să înțelegem prin motivare. Dincolo de faptul că punerea în discuție a atitudinii cititorului față de text exprimă o schimbare a perspectivei din planul creației în cel al receptării, e cel puțin derutantă această voință a extrapolării cu orice chip, asupra întregului domeniu al poeticului, a unui mod particular de a gândi și a face poezia.

Este adevărat că o parte din poezia zilelor noastre își interzice mai departe demersurile pe utopia unui limbaj poetic unitar, deși variază și variabil, omogen, deși difuz și nuanțat, totalizant, metafizic, simbolic, cu aspirații orifice. Motivarea limbajului este, într-adevăr, o problemă fundamentală a poeziei, dar nu și a poeziei în toată diversitatea ei, și aici trebuie să ne despărțim de poziția lui Gérard Genette.

NEAJUNSURILE ESENȚIALISMULUI. De multe ori, și cu o incontestabilă evidență o dată cu a doua jumătate a secolului trecut, poezia s-a simțit obligată să coboare din turnul de fildeș al sensului absolut și primordial, în stradă sau în incinta domestică a vorbirii cotidiene. Au apărut astfel o poezie a cotidianului și a vieții empirice, un „biografism” liric și o poezie obiectivistă, o poezie „de notație” și o „inginerie poetică” (grupul „Oulpo”, spre exemplu). Există, apoi, poezia lui Brecht, William Carlos Williams, Francis Ponge, e.e. cummings, Cesare Pavese, Kavafis, Prévert (inclusiv absolut arbitrar de Hugo Friedrich în sistemul său), Queneau, Voznesenski, poezia *beat* americană și „clocotrismul” iugoslav, ironismul lui Nicanor Parra și „anecdotismul” lui Robert Frost. Există, la noi, poezia lui Mircea Ivănescu și a lui Virgil Mazilescu, a lui Victor Felea, Petre Stoica și Constantin Abăluță, o

poezie ivită în jurul anilor '80 a „Cenaclului de luni“ și a „Grupului de la Brașov“, direcții lirice pentru care problema limbajului adamic, a logosului originar nu se mai pune. Sau, dacă această problemă se pune, ea trebuie avută în vedere doar în sensul pastîșei, al ironiei și al parodiei, în orice caz al relativizării. Iată așadar că lucrurile se complică destul de mult, inclusiv la nivel axiologic.

În ce mă privește, nu cred că René Char e un poet mai valoros și mai profund decît Francis Ponge. Nu mi se pare că Pierre Emmanuel e un mare poet, iar Raymond Queneau un simplu experimentator care refuză să mai ia poezia în serios. Nici Blaga, în ciuda dimensiunii filosofice a poeziei lui, nu poate fi declarat un poet mai important decît Bacovia. Nici Nichita Stănescu nu este un creator mai adînc implicat în rosturile poeziei decît Mircea Ivănescu. Și așa mai departe. A pune semnul egalității între poezie și metafizică, transcendență, magie sonoră, idealism, metaforă, orfism, vizionarism, impersonalitate, autoreflexivitatea discursului și motivarea limbajului înseamnă a recunoaște adevărul unui anume tip de creație lirică. A reduce întreaga poezie la acest adevăr mi se pare un demers deosebit de riscant.

Determinarea trăsăturilor definitorii ale limbajului poetic nu depinde numai de capacitatea de a găsi niște invariante sau niște principii generale ce pot fi apoi ilustrate prin tehnici și procedee specifice unor curente, mișcări, școli literare, individualități lirice. Poziția pe care te situezi pentru a emite un punct de vedere asupra poeziei s-ar putea, de asemenea, să fie foarte importantă. Nu trebuie scăpat din vedere nici faptul că orice ideologie dominantă este o ideologie a principalului, cînd secundarul (fenomenele „marginale“ și nespectaculoase) poate reprezenta o manifestare la fel de consistentă³⁸. Unde trebuie să te găsești pentru a observa mai bine topografia limbajului poetic, înăuntru sau în afara lui?

Genette dezvoltă o ipoteză teoretică avîndu-și rădăcinile în scrierile lui Mallarmé. El vrea să investigheze poezia din exterior, ca simplu observator neimplicat în practica reală a creației, dar se găsește, de fapt, și în interiorul ei, pentru că duce mai departe premisele ideatice ale unui poet. Or, concepția unui poet asupra poeziei este întotdeauna concepția sa particulară, subiectivă. Și e normal ca un poet să gîndească poezia ca pe un domeniu ale cărui trăsături au rolul de a confirma însuși tipul de creație lirică pe care îl propune el.

Limbajul general al poeziei moderne nu se identifică numai cu limbajul motivant al poeziei lui Mallarmé. Modelul interpretativ pe care ni-l propune Genette este modelul poeziei pure, ermetice, bazat pe o ontologie de tip platonician. Viziunea lui Jakobson nu este mai puțin discutabilă. Teoria paralelismelor și a similarității nivelelor de structurare a textului poetic o găsim – chiar dacă într-o formă nu la fel de nuanțată și decisă – în scrierile lui G.M. Hopkins, acest mare liric

englez al secolului trecut, rămas necunoscut în timpul vieții, descoperit și publicat abia după al doilea război mondial³⁹.

Însă „capacitatea sa extraordinară de a înțelege structura poeziei” – sesizată de Jakobson – s-ar putea să fie, în realitate, doar capacitatea sa de a percepe și pune în termeni caracteristicile unei forme de poezie, cea simbolistă, pe care el însuși a practicat-o. Cert este că teoria lui Hopkins e cel mai bun model explicativ al propriei sale creații⁴⁰, iar ipoteza lui Jakobson – verificabilă într-adevăr și pe textele poeziei populare – e doar o ipoteză imperfectă, parțială, cum am și văzut după confruntarea ei cu poemul *Feude* al lui Bacovia.

Cînd, la începutul prezentelor considerații, sugeram că limbajul poetic, așa cum este el conceput astăzi de mulți poeticieni și stilisticieni, constituie, de fapt, rezultatul unei asimilări și dezvoltări în tot cîmpul poeziei moderne a ideologiei simboliste, nu mă aflu încă în posesia argumentelor de mai sus. Acum situația pare ceva mai clară. Jakobson și Genette repun în circulație puncte de vedere simboliste cu privire la structura textului și funcția limbajului poetic. Pentru Jean Cohen limbajul poeziei în general își găsește împlinirea în formele fonosemantice și sintactice ale aceluiași curent. Invesugația sa asupra metamorfozelor prin care trece limbajul în poezia franceză se oprește la Rimbaud, Verlaine și Mallarmé, dar cartea pe care a scris-o se numește *Structura limbajului poetic*, fără nici o altă specificare.

Concepția lui Hugo Friedrich va reveni în discuția noastră. Însă faptul că limbajul poeziei de la 1900 încoace reprezintă o prelungire și dezvoltare a unui vocabular și gramatici „simboliste” e pentru romanistul german în afara oricăror îndoeli.

Mai trebuie adăugat încă ceva: riscul unor astfel de viziuni „esențialiste” constă în a face din manifestările determinate istoric ale limbajului poetic de pînă la simbolism și modernism doar niște cazuri exterioare adevăratului lirism – lirismul pur fiind, cum s-a spus, marea descoperire a poeziei din a doua jumătate a secolului XIX. Atunci să aibă dreptate G.R. Hocke? Nici concepția autorului *Manierismului în literatură* nu este scutită de excese. Pentru că, pe de altă parte, fizionomia estetică a poeziei moderne nu poate fi explicată numai ca o confirmare și amplificare a asianismului antic și a manierismului poetic al perioadei 1520-1650.

3. MODELUL BOUSOÑO ȘI IMPLICAȚIILE SALE

SUBSTITUIRE, MIMESIS ȘI IRAȚIONALISM. În *Teoria expresiei poetice* (1952), poetul spaniol Carlos Bousoño, contemporan cu evoluția poeziei de la suprarealism încoace, analizează limbajul poetic prin grilele unei hermeneutici psihologice și psihologizante. Stricta abordare lingvistică sau stilistică a imanenței textelor e depășită. Factorii

extrinseci produsului literar ca atare par să fie chiar mai importanți decât cei intrinseci, ceea ce ține de specificul perspectivei de interpretare, psihologia fiind un domeniu în aceeași măsură al eului creator și al subiectului receptor.

Deși poet, și încă unul autentic, Bousoño pare să nu urmărească în cercetarea sa doar o confirmare finală a unei pledoarii *pro domo sua*. Deși poet integrabil în structura liricii moderne, așa cum a determinat-o Hugo Friedrich, autorul *Teoriei expresiei poetice* face efortul de a nu ignora nimic din ceea ce, din punct de vedere liric, este posibil în limbajul literaturii.

Limbajul explicativ utilizat, conceptele operatorii sînt noi. Ideea de figură sau de procedeu literar este înlocuită cu ideea de *substituere*. Nu poate exista literatură în afara unor obligatorii operații de înlocuire al unui *substituit* (noțiune aproximativ corespunzătoare cuvintului obișnuit) printr-un *substituent* (figura, procedeu, mijloc artistic, semnificant). Bousoño nu se mulțumește însă doar cu transformarea terminologică a unei foarte vechi mentalități binare. Alte două constante ale raportului eu liric – text – realitate – cititor sînt introduse în discuție: *modificatul* și *modificantul*, factori aflați în strictă interdependența cu ceilalți doi, exteriori sau interiori textului, în funcție de necesitatea concretă a analizei.

Patrulaterul conceptual propus de poetul și eseistul spaniol are, înainte de toate, avantajul supleții, implicind și dezavantajul unei prea mari libertăți speculative. Bousoño e, și el, adeptul existenței unei esențe a poeziei. În prelungirea concepției lui Croce, poezia e, încă o dată, echivalată cu creația literară în întregul ei. Mai mult decât atât, și în aceeași linie de ascendență (dar și trimitînd la Vico, de data aceasta), *poeticul* este văzut ca o constantă nu doar a literaturii, ci și a limbii, a comunicării instrumentale.

Faptul este valabil doar la un prim nivel al percepției critice. Pentru că altfel – arată Bousoño – diferențele dintre poezie și limba de zi cu zi sînt (deși doar cantitative) mari, adică absolute și ireconciliabile. Dacă limbajul poeziei este individualizator și deconceptualizant, apt să comunice un conținut psihic ireductibil, „limba însă nu poate transmite unicitatea, întrucît ea este generică, nici nu poate să redea sintactic acea complexitate (specifică textului liric, *n.m.*), deoarece ea este analitică”⁴¹. Poezia constituie, deci, un spațiu al universalității și al sintezei, al particularului și al transcendentului transindividual, ea e „expresia proprie a lumii umane, lumea în care se află omul și nu alta ireală și inventată”⁴².

Cînd autorul vorbește despre o „expresie proprie” poeziei, el are în vedere tocmai faptul că, pentru poet, substituirea (utilizarea figurilor) nu este o operație „inginerască”, tehnică și conștientă, ci produsul unei intuiții obscure ce adecvează limbajul la natura configurației psihice individuale ce trebuie comunicată. Adevăratul limbaj al poeziei

e, așadar, limbajul figurat, emotiv⁴³. Cum voi încerca să arăt în continuare, opinia aceasta e discutabilă.

Neconvingătoare mi se pare și încercarea lui Bousoño de a repune în circulație vechiul concept aristotelic de *mimesis*. Poezia modernă – consideră eseistul spaniol – nu este „irealistă” (cum spunea Hugo Friedrich), ea nu creează o lume nouă, necunoscută, aberantă. Ea reproduce – în grade diferite de rafinare, chiar pînă la nerecunoașterea – realitatea omenescului, natura subiectivă individuală, acele componente psihice în care se poate citi reflexul unei atitudini față de viață și de contextul istorico-social, „ea vrea să spună ceva posibil în lumea umană autentică”⁴⁴. Irealismul poeziei e o iluzie întreținută de neînțelegerea modurilor de constituire în poezia „contemporană” (cum numește autorul perioada dintre sfîrșitul romantismului și cel de-al doilea război mondial) a „imaginilor vizionare”, a „viziunilor” și a „simbolurilor”. Această poezie este în esența ei „irațională”, deși... realistă și, în ultimă instanță, mimetică!

Iraționalismul – urmare a unei crize intelectuale specifice și a unui nou mod de a înțelege lumea – nu înseamnă cultivarea în poezie a irațiunii, ci a emoției, care e superioară judecății. Dacă imaginea poetică tradițională e raționalistă și descifrabilă în cadrul unui demers în care înțelegerea precede emoția, imaginea irațională modernă inversează raportul dintre cele două componente ale receptării. Asemănarea emoțională a termenilor conținuți în structura imaginii e aici fundamentală.

Spre deosebire de cei mai mulți cercetători ai limbajului poeziei moderne, Bousoño este, se pare, adeptul ideii că și acest limbaj, deși fundamental diferit de cel tradițional, e susceptibil de o „traducere” în termeni logici, cognitivi. Analizele de text confirmă această opinie, dar am impresia că ea nu poate fi susținută decît din perspectiva unei abordări psihologizante. Realitatea obișnuită a receptării nu este un fenomen atît de psihologizat pe cît vrea să ni-l prezinte autorul. Cînd cititorul are o dublă pregătire, de stilistician și psiholog, e însă altceva.

NOI PROCEDEE POETICE. Unul dintre meritele fundamentale ale viziunii integratoare pe care ne-o propune Bousoño constă în depășirea unei foarte active mentalități parțialiste, exclusiviste, ce elimină din sfera intereselor sale cazul așa-numitei *poetry of statesment* (poezia fără imagini sau „enunțativă”). Penru teoreticianul spaniol această poezie directă, denotativă e doar rezultatul unei impresii grăbite a receptorului. Iluzia existenței acestui tip de poezie apare dintr-o eroare de percepție datorată absenței din nomenclatorul retoric a unor concepte care să denumească procedeele discrete, nu imediat sesizabile, ale poeziei dintotdeauna. Postulatul potrivit căruia nu există poezie fără substituție e sacrosanct. Acest postulat îl obligă pe Bousoño să lărgască sfera indeobște cunoscută a procedeelelor poetice,

prin încercarea de a identifica și altele, unele specifice nu doar poeziei contemporane, ci și celei tradiționale. Care sînt aceste necunoscute forme de substituție?

O primă categorie e descoperită în „dinamismul expresiv”, adică în corespondența dinamică dintre formă și fond. Un enunț poetic care obligă la o lectură înceată ar fi caracterizat printr-un dinamism negativ, în care prezența dominantă a adjectivelor, adverbilor și a repetițiilor impune încetinirea ritmului percepției. Dimpotrivă, dinamismul pozitiv e corelat cu lectura rapidă, cu apanția „unor noutăți ale semnificației” (atunci cînd în text domină verbele sau substantivele).

Discriminarea inițială e mai departe susceptibilă de multe alte nuanțări care ajung, în cele din urmă, să pună în discuție și cazul gradăției ascendente sau descendente (prima pozitivă, cealaltă negativă, din punct de vedere dinamic), raportat la un sistem de identificări intuitive în genul celor determinate de Whorf. Există, după Bousoño, două ecuații constitutive conștiinței și psihologiei umane, care echivalează ideile de „înalt”, „sus”, „a urca” cu ideile de „bun” și „vesel”. Opozitiv, seria „jos”, „în jos”, „a coborî” corespunde noțiunilor de „rău” și „trist”. Să fie oare acestea niște universalii ale percepției și stărilor de spirit? Cred că ne aflăm mai degrabă în fața unor simple ipoteze.

Dinamismul expresiv s-ar încadra și el în acele „imagini ale semnificantului” pe care le-a studiat, înaintea lui Bousoño, Dámaso Alonso în volumul *Poezia spaniolă*⁴⁵. Numai că formele rezultate din materia fonetică a versului, din ritm și sintaxă caracterizează poezia în toată istoria ei, pe cînd imaginile produse prin dinamism par să fie atributul în special al poeziei moderne, în calitatea lor de expresii ale iraționalului.

Un procedeu generic neomologat de retorica clasică, deși citeva dintre manifestările sale concrete au fost conceptualizate prin noțiunea de „paradox”, este *ruptura sistemului*.

Descoperirile lui Bousoño sînt de-a dreptul spectaculoase. Pornind de la constatarea că sistemul este o normă obligatorie de relații între doi termeni asociați automat grație unor reprezentări stereotipe care țin de experiență, instinctul de conservare, logică, simțul echității și convențiile sociale, autorul arată că noile procedee poetice pot fi obținute prin insolitarea așteptării cititorului ca lingă un termen A să apară un termen a. Înlocuirea lui a cu b rupe sistemul.

Iată două exemple: într-un vers de tipul „sosea nu grăbită, ci încîntătoare” (referitor la o femeie), așteptarea cititorului este perturbată de ocurența în locul adjectivului „înceată” (antonimul lui „grăbită”) a adjectivului „încîntătoare”. Astfel, sistemul achiziționat de legături între contrarii e fracturat. Ruptura într-un sistem de reprezentări poate fi provocată și prin enumerații în care termenii nu aparțin aceleiași sfere semantice. Următoarele versuri ale lui Pedro Salinas sînt, în acest sens, relevante:

*Înflorirea ori desfrunzirea,
 surori de valuri și ierburi,
 dimineți, pășuni pentru miei,
 jucării de copii
 și tăceri absolute.⁴⁶*

Modul de determinare a acestor noi procedee e însă, după părerea mea, amendabil. Cercetătorul părăsește imanența textului și adoptă o perspectivă exterioară, proprie receptorului. Figurile nu mai sînt definite din interior, ca fenomene semantice. Procedeele specifice operațiilor de ruptură a sistemului sînt gîndite în primul rînd prin prisma efectelor lor psihologice. Condiția semantică a figurii e astfel psihologizată abuziv.

Fără a intra în amănunte, am putea observa, pe de altă parte, că cele două exemple prezentate mai sus nu sînt decît niște cazuri de realizare specifică fie a epitetului (epitetul dublu antinomic), fie a enumerației (Leo Spitzer – citat de Bousoño⁴⁷ – propune pentru situații cum e aceea din versurile lui Pedro Salinas noțiunea de „enumerație haotică”). Cît despre „ruptura în sistemul alcătuit din fraze gata făcute” (vorbite sau literare), conceptul de „resemantizare”, pus în circulație de formalistii ruși – Viktor Șklovski în special – se poate dovedi la fel de operativ în analizele concrete pe text.

SEMNE DE ÎNTREBARE. N-am insistat întîmplător asupra acestor aspecte ale studiului lui Carlos Bousoño. Problema poeziei „enunțative” (sau „tranzitive”, cum o numesc eu) e în momentul de față cu mult mai stringentă decît în anii '50 ai secolului trecut și ea pretinde o examinare lucidă, obiectivă, lipsită de orice *partis pris* prejudiciator. Bousoño nu analizează în tratatul său decît fragmente, versuri, secvențe din așa-numita poezie lipsită de figuri retorice determinate. Ruptura sistemului și dinamismul expresiv nu sînt, așadar, pentru el, decît niște procedee mai discrete, ținînd de aceeași sferă a imaginilor vizionare, proprii aceluiași iraționalism verbal ce ar caracteriza poezia modernă în totalitatea ei.

Însă dacă ar fi să revenim la fragmentul din poemul lui Joel Oppenheimer menționat anterior sau la acest „hai-ku dilatat” semnat de William Carlos Williams:

*Atitea depind
 de*

*o roabă
 roșie*

*lucind de
 apa*

*de ploaie
lingă*

*găinile
albe*

(Roaba roșie),⁴⁸

nu știu în ce măsură noile procedee determinate de Bousoño ne-ar mai putea ajuta în analiza strictă pe text.

Cea de-a doua lege a poeziei, legea asentimentului cititorului (care acceptă faptul că textul prezentat ca poezie este chiar o poezie), utilă eventual în acest caz, nu poate, totuși, funcționa, din cite am înțeles, decît în corelație cu prima lege, cea a substituirii.

Totuși, ce tipuri de substituri pot fi determinate în poemul de mai sus? Au fost ele descrise în inventarul de figuri al lui Bousoño? Și dacă niște procedee poetice identificabile nu există în text, dar sensibilitatea cititorului a fost afectată de lectura acestei poezii, putem oare să numim „procedee” aceste reacții provocate de procesul de recepțare? De unde știm că textul lui William Carlos Williams este o poezie, ce-i acorda statutul de poezie și, mai ales, ce i conferă valoarea de poezie adevărată?

Să mai luăm un exemplu:

*Ieri pe șoseaua națională șapte
Un automobil
Mergind cu o sută pe oră s-a năpustit
Într-un platan
Cei patru ocupanți ai săi au fost
Ucișți⁴⁹*

Dar aceasta mai este oare o poezie? După ce am citit *Roaba roșie* – surprinși de faptul că o situație atît de banală poate genera un motiv liric atît de percutant – parcă ne e mai greu să dăm un răspuns. Faptul însă că în al doilea exemplu avem de-a face cu un enunț detur-nat prin aranjament tipografic de la funcția sa jurnalistică inițială nu ne poate scăpa.

Scrise într-un vocabular la fel de tranzitiv, cele două texte se deosebesc prin gradul lor diferit de individualizare. Primul e o constatare subiectivă surprinzătoare tocmai prin aparenta ei lipsă de semnificație. Cel de-al doilea reprezintă o enunțare neutră a unui fapt cît se poate de comun. El nu poate fi echivalat nici cu o judecată spontană, nici cu o percepție efulgurantă. Reverberația descoperirii unui adevăr misterios și insignifiant nu-l conotează. Dar sînt acestea suficiente argumente pentru a declara că textul de mai sus nu este, totuși, o poezie?

PE URMELE LUI GEORGES POULET ȘI GEORG SIMMEL. Alte câteva observații ar mai fi de făcut. Și în primul rînd m-aș opri – împreună cu Mircea Martin, autorul unui extrem de aplicat studiu introductiv la tratatul în discuție – asupra condițiilor de existență a conținuturilor sufletești ireductibile pe care le comunică poezia.

Unicitatea unor senzații, sentimente, stări și acte de conștiință nu poate fi transmisă – consideră poetul spaniol – prin intermediul limbii comune, conceptuală și generală în esența ei. Poezia poate face însă acest lucru, pentru că ea dispune de mijloacele necesare punerii în ecuație a acestei unicități.

Dar dacă toate conținuturile psiho-senzoriale ar fi unice și irepetabile, poezia însăși ar deveni un limbaj sibilinic, de absolută opacitate. În realitate, lucrurile se prezintă cu totul altfel, pentru că „sentimentele nu sînt în întregime *individuale*, ireductibile, unice; individualitatea nu este caracteristica lor exclusivă. Există un fond comun, o convergență general-umană care le unifică în ciuda determinărilor personale”⁵⁰. În opoziție cu opinia lui Bousoño, Mircea Martin, din al cărui studiu introductiv am citat observațiile anterioare, consideră, mai departe, că „poezia trebuie să aibă acces, într-un fel sau altul, nu la individualitatea conținuturilor sufletești, ci la... generalitatea lor”⁵¹. Prin urmare, poezia ar trebui să surprindă nu ceea ce îi deosebește pe oameni, ci ceea ce îi unește.

Chestiunea individualității în poezie s-ar dovedi, cred, un element de o deosebită importanță tipologică, dacă discuția ar fi lărgită din cîmpul evenimentelor psihice în cel al proceselor onto-gnoseologice constitutive actului poetic. Ar fi poate de preferat să admitem că motivația primordială nu numai a genezei unui text poetic, ci a literaturii în toată generalitatea ei, constă în descoperirea unui spațiu al eului, al identității de sine. Și astfel am putea concepe limbajul literaturii ca pe un domeniu de instituire, afirmare și desfășurare a unui *ego*, a unei individualități specifice care nu poate face abstracție – în ciuda oricăror condiționări exterioare – de faptul că „sentimentul de sine e lucrul cel mai individual din lume”⁵².

După Georges Poulet, „orice operă literară implică un act de conștiință de sine săvîrșit de cel care scrie. A scrie nu constă doar în a lăsa să curgă fără stavilă valul gîndurilor; ci înseamnă a te constitui subiect al acestor gînduri. Gîndesc: aceasta vrea să spună în primul rînd: mă descopăr ca subiect a ceea ce gîndesc”⁵³. Situația nu poate fi alta din punctul de vedere al conținuturilor psihice. „Simt” înseamnă, la fel, „mă descopăr subiect a ceea ce simt”.

Acest *ego*, situat într-un plan superior și mult mai profund decît simpla afirmare a identității sale psihice, poate fi și el descris în funcție de o scară ce ar avea în vedere „îchiderile” și „deschiderile” lui în cadrul limbajului care-l conține. Poetii pot fi preocupați de surprinderea generalității proprii lor existențe individuale sau, dimpotrivă, de

ireductibilitatea acesteia la o sumă de elemente tipice. Poetul clasic și poetul suprarealist propun, fiecare în parte, modele de individualitate esențial diferite.

Astfel, în prelungirea opiniei lui Georg Simmel – citat de Mircea Martin în introducerea sa – cred că am putea vorbi în spațiul poeziei nu doar despre un *eu general* sau *obiectiv*, ci și despre un *eu subiectiv*, realmente ireductibil⁵⁴, însă specific doar unor momente din istoria poeziei (Rimbaud, Stefan George, Ungaretti, Breton, Paul Celan etc.), nu poezie în întregul ei. Sau poate că ar fi mai potrivit – tocmai pentru a evita confuzia și pleonasmul – să înlocuim în cadrul acestui binom noțiunea de „eu” cu aceea de „individualitate”. Poezia poate exprima fie o *individualitate subiectivă* (răsfrinta hipertrofic asupra propriei sale unicități), fie o *individualitate obiectivă, generală* (preocupată de sesizarea, în configurarea imaginii eului, a acelor elemente comune cu ceilalți oameni, nu însă și neapărat general-umane).

INDIVIDUALITATEA POETICĂ ȘI CITITORUL. Prin instituirea acestei dicotomii (individualitate subiectivă / individualitate obiectivă), discuția asupra reducărilor și dilatărilor operate de Bousoño poate fi continuată cu folos la nivelul relației autor – cititor.

În *Teoria expresiei poetice* cititorul e definit ca un coautor al textului, el fiind acea instanță exterioară care organizează discursul poetic. Nici un poet nu scrie pentru sine, ci pentru un cititor potențial, pe care trebuie să-l cîștige. În termenii teoreticianului spaniol, „poetul scrie astfel încît cititorul să poată acorda «consimțămîntul» său, fără de care poemul nu există, devenind astfel posibilă, apoi, pentru același cititor, în urma legitimității acordate, imediata recepție a poemului înlăuntrul spiritului său”⁵⁵. Potrivit acestei opinii, cititorul este o instanță exterioară doar la prima vedere, pentru că el, cu toată gama sa de așteptări, condiționări și pretenții, se află, de fapt, situat în conștiința celui care scrie – poetul, care este simultan un emitător și un destinatar al propriului său discurs.

Mă întreb, totuși, dacă problema cititorului este atît de implacabilă și constrîngătoare pe cît susține Bousoño. Caracterul implicit social al oricărui act artistic, ce nu-și poate găsi o motivație decît în relație cu un destinatar ipotetic, deși nu întotdeauna și imediat, nu intră aici în discuție. Există însă diferite grade de asumare a raportului creatorului unui text cu cel care citește.

O *individualitate subiectivă* va avea mult mai puțin în vedere un cititor imediat și comun. Adevărații cititori ai lui Rimbaud au fost suprarealiștii, care l-au și revendicat, iar nu contemporanii săi. Poezia lui Rimbaud nu a confirmat orizontul de așteptare nici măcar al poezilor vremii, care erau totuși niște cititori rafinați. Pe lingă asta, însuși autorul *Iluminărilor* pare să-și fi dat seama că în procesul de creație un poet nu poate fi propriul său cititor decît într-o mică

măsură. Cred că acesta e sensul în care ar trebui să interpretăm unele afirmații din „scrisorile vizionarului”:

E greșit să se spună Gîndesc. Ar trebui să se spună: Sint gîndit [...]. Căci EU este altceineva. Nu-i vina aramei dacă se trezește trimbiță! Mi-e cit se poate de limpede: asist la înflorirea propriei mele gîndiri: o privesc, o ascult, o lovitură de arcuș, și simfonia începe să răscolească adîncurile, sau irumpe dintr-un salt pe scenă.⁵⁶

Configurația și sensul unei astfel de gîndiri subpsihice nu pot fi descifrate decît după consumarea actului spontan al emergenței crea-toare. Substanța expresivă țîșnește din fondul irațional al ființei, iar eul-cititor (cenzorul interior) nu o poate modifica, ci doar „fixa” în tipa-rul literii. Cînd ți-ai propus drept scop ultim al creației „atingerea necunoscutului” și chiar a informului, adecvarea a ceea ce spui la niște tipare exterioare de inteligibilitate și emotivitate aproape că se exclude. De aici și caracterul opac, obscur, autoreflexiv al discursului rimbaldian, care este doar punctul final al unui proces poetic început cu aproape un secol în urmă față de momentul *Iluminarilor*.

Cînd Marcel Raymond observă că, începînd cu preromantismul, „poezia tinde să devină o etică sau un mijloc neobișnuit de cunoaștere metafizică”⁵⁷, el are în vedere o schimbare de funcție în conceperea actului liric. Spre sfîrșitul secolului XVIII sintem deja departe de mentalitatea mimetică și raționalistă a Iluminismului sau a neoclasi-cismului francez. *Individualitatea subiectivă* aduce acum în scenă un ego poetic preocupat în primul rînd de resorturile subconștiente ale vieții. Voința de anulare a vechiului dualism raționalist cu – univers – afirmată imperativ o dată cu *Visările unui hoinar singuratic* ale lui Jean-Jacques Rousseau – duce încetul cu încetul la îndepărtarea creatorului de codurile exterioare concepute din perspectiva celui care citește și la impunerea unor coduri subiective, personale, foarte adesea neconformate nici măcar la norma gramaticală a limbii uzuale. Însă asupra acestei chestiuni voi reveni pe larg în capitolele următoare. Mă limitez, deocamdată, doar la această remarcă.

4. POEZIE ȘI ISTORICITATE

OBIECȚII. Caracterul irațional al poeziei moderne despre care vorbește cu atîta insistență Bousoño comportă, așadar, un dublu aspect: pe de o parte este evidentă preocuparea poetilor față de posibilitățile unei (auto)cunoașteri sustrase imperativelor rațiunii și jude-cății, pe de alta, este la fel de evidentă noua condiție a cititorului, invitat mai întîi să se emoționeze și abia apoi să înțeleagă⁵⁸. Tocmai limbajul specific al poeziei moderne obligă la această reacție. Dar nu există și aici un *parti pris*? Care este motivul ce determină edificarea teoriei expresiei poetice pe o materie lirică aparținînd aproape în

exclusivitate spațiului hispano-francez? Ignorarea în cadrul demonstrației a unor poeți precum Kavafis, Eliot, Francis Ponge, Maiakovski, Pound, William Carlos Williams, Brecht, Sandburg, Anna Ahmatova și Robert Frost, binecunoscuți înainte de apariția studiului lui Bousoño, sa fie pur și simplu o întâmplare? Să amintim și de existența unei poezii imagiste și obiectiviste, ce a produs, înainte de 1950, poeți importanți (autori ai unor creații în general straine și de emoție, și de valențele sintetice ale cuvintului), de care cercetătorul spaniol ar fi trebuit să aibă cunoștință?

Nu încapă îndoială că viziunea lui Bousoño asupra poeziei moderne e una restrictivă și că rezolvarea pe care ea o dă cazului poeziei directe, „enunțiative” e în bună măsură forțată. Chiar dacă teoreticianul spaniol nu urmărește în primul rând să impună o altă tipologie decât aceea stabilită de Hugo Friedrich – avocat al „dezumanizării” poeziei, al „transcendenței goale” și al „irealității senzoriale” – viziunea sa răsturnată (iraționalismul înțeles ca o nouă formă de realism!) nu se deosebește esențial de aceea a romanistului german.

Mișcarea de tranzivizare a sensului și de epurare a limbajului poetic de factorii lexicali ai ambiguității, înnoirea arsenalului de procedee artistice prin figuri discrete, ascunse, sesizabile doar din exteriorul textului, prin valorizarea efectelor lor în planul receptării, toate acestea sînt consemnate și analizate de Bousoño cu toată seriozitatea pentru a fi imediat coborite la numitorul comun al iraționalismului imaginativ. Dar dacă această tendință „enunțiativă”, directă, demetamorizantă nu era altceva decât semnul unei noi concepții despre poezie? Lui Bousoño îi lipsește curajul acestei întrebări. Felul în care autorul spaniol explică substanța verbală a poeziei stîrnește, și el, destule obiecții.

Cînd vorbește despre caracterul sintetic al limbajului poeziei, pe care îl opune analitismului limbii cotidiene, autorul nu face decât să repună în discuție o mai veche opoziție, aceea dintre *denotație* și *conotație*.

Limbaj al sintezei unui eveniment psihic într-o imagine sau într-o suită de imagini, poezia se identifică – după opinia lui Bousoño – cu spațiul conotației. Valoarea ei de sinteză plurievocatoare a unei trăiri individuale este urmarea firească a rolului exercitat asupra cititorului de tropii lexicali și fonologici. Trăirile pe care le comunică poezia nu pot fi sintetizate decât prin metafore, viziuni și simboluri. Am văzut însă că nici Jean Cohen nu lăsa să se înțeleagă altceva atunci cînd punea semnul egalității între poezie și limbajul conotativ, între acesta din urmă și limbajul figurat. Iată un punct de vedere excesiv și exclusivist care poate fi contestat chiar de realitatea faptelor poetice contemporane lui Bousoño.

„PLOAIA“ LUI PONGE. Încă din 1942 – cu zece ani înainte de prima ediție a *Teoriei expresiei poetice* –, și chiar în spațiul literar francez pe care Bousoño îl cunoștea bine, apăruse un promotor al poeziei denotative, obiective, analitice. Acesta era Francis Ponge. Fragmentul de mai jos, extras din poemul *Ploaia*, ne poate arăta că poezia nu este întotdeauna un echivalent al imaginii sintetice, că ea se poate constitui la fel de bine și prin analiză vizuală și auditivă, mimind structura unui demers științific:

Ploaia, în curtea unde o privesc cum cade, coboară în cele mai felurite chipuri. În centru e o perdea (sau o rețea) fină și discontinuă, o prăbușire implacabilă dar relativ lentă de picături probabil ușoare, o veșnică precipitare lipsită de vlagă, o fracțiune intensă din meteorul pur. La mică distanță de zidurile din dreapta și din stînga cad cu zgomot mai mare picături mai grele, individualizate. Aici par cit un bob de griu, dincolo cit unul de mazăre, mai încolo aproape cit o bilă. Pe ciubuce, pe pervazurile ferestrelor ploaia aleargă orizontal, în timp ce pe fața inferioară a acelorasi obstacole atîrna asemeni unor bomboane convexe. Pe întreaga suprafață a unui mic acoperiș de tablă pe care privirea îl domină șiroiește în strat foarte subțire, sclipind în curenți schimbători pe imperceptibilele unduiri și ridicături ale acestuia. Din jgheabul alăturat unde curge opintindu-se precum un pîriu atînc ce se tirăște pe un teren aproape drept, cade brusc ca o frînghie perfect verticală, destul de grosolan împletită, pină la pămînt unde se sparge împroșcînd cu mii de ace strălucitoare.

Fiecare formă a sa are un ritm propriu; fiecareia îi corespunde un zgomot propriu. Totul trăiește cu intensitate ca un mecanism complicat, pe cit de precis pe atît de întimplător, ca un ceasornic al cărui resort este greutatea unei mase date de vapori ce se precipită.⁵⁹

Că Francis Ponge folosește, și el, metafore, că tot demersul său vădește un foarte pronunțat instinct al analogiei, asta e cu totul altceva. Ceea ce vreau să arăt deocamdată este că se poate obține poezie și prin exploatarea/explorarea virtuților analitice ale limbajului, un limbaj, după cum se poate vedea, destul de marcat neologicistic, deci în mare măsură conceptual. Unde mai putem depista aici acel „subiectivism individualist“ despre care vorbește Bousoño în prima parte a cărții sale?

Fragmentul din poezia lui Ponge este expresia unei individualități generale pentru care lumea are o prezență obiectivă, dezantropomorfizată ce se impune în toată varietatea ei. Lumea există pur și simplu și se cere înregistrată. Nu o mașină cibernetică programată (care, în cel mai bun dintre cazuri, nu ar fi putut genera altceva, cum s-a și demonstrat, decît un soi de poezie suprarealistă) a scris acest text, ci un poet care privește lumea dintr-o cu totul altă perspectivă decît aceea a poeților spanioli de la 1927 și de mai tîrziu. Tranzitivitatea,

obiectivitatea, transparența poeziei lui Francis Ponge, care nu mai necesită acele complicate operații de reducere a substituenților instituite de Bousoño, sint calități stilistice în afară de orice discuție, ce ne invită la mai multă prudență în formularea unor opinii tranșante despre limbajul poetic.

Am văzut mai înainte cum înțelege Bousoño domeniul *poeticului*. Vorbirea și poezia sint cele „două mari versante ale sale“. Aparținind comunicării uzuale, „poezia limbajului real cotidian“ nu se poate confunda cu poezia în sens estetic, pentru că în cadrul ei nu acționează legile substituiri. Vorbirea e un flux continuu, lipsit de relevanță, vorbirea pune în termeni lingvistici probleme de viață nesemnificative, iar poezia e un domeniu al semnificativului etc. Alte distincții pot fi făcute în continuare. Nu mai insist asupra lor.

„OMUL“ LUI CREELEY. Ce vreau încă să remarc e faptul că în ultimele decenii ale secolului trecut concepția despre semnificativ, relevanță și obligațiile poeziei de a transfigura dinamica și configurația reală a vorbirii s-au schimbat. Încă de prin anii '60, Robert Creeley, emulul lui Olson în școala poetică de la *The Black Mountain College*, scria astfel de versuri:

*Cum îi spuneam amicului
meu, pentru că eu
vorbesc întruna – John, am*

*zis, de altfel nu era
numele lui, bezna ne
înconjoară, ce*

*putem face împotriva
ei, sau altfel, să cumpărăm și
de ce nu, un afurisit de automobil mare*

*da' condu-l, a zis, pentru
numele Domnului, vezi
pe unde mergi.*

(*Cunosc un om*)⁶⁰

Robert Creeley nu e deloc un poet necunoscut. Numele lui poate fi întâlnit în toatele marile antologii de poezie americană. Manifestul „versului proiectiv“, după recomandările cărui a fost concepută poezia de mai sus, este astăzi un text teoretic de referință în studiile specializate. Ce putem spune mai mult?

După cum vedem, poezia merge înainte așa cum vrea ea, prin dese reveniri la imediat și derizoriu, nu așa cum ar dori cei care

încearcă să acrediteze ideea că nu există poezie în afara unui limbaj privilegiat, emfatic în sensul purității sale, mult diferit de limba comună. Situația aceasta se verifică și istoric:

Există însă și cazul contrar, momente în care literatura renunță la trufia ei – am spune că se rușinează de condiția ei – și se ambiționează parcă să se confunde cu limbajul real (fară să depășească însă, evident, hotarul). Una din aceste epoci a fost, într-un anume sens, secolul al XVIII-lea, cu neoclasicismul lui, cu repudierea imaginației și a metaforei în vers, și în altă epocă, în sens diferit, romantismul, care a tins să identifice poezia cu viața, eul empiric al poetului cu eul fictiv al literaturii. Dar poate niciodată ca astăzi, într-un sector al literaturii noastre, nu s-a încercat în mod atât de conștient și temeinic să se scrie poezie „dincolo de poem”, dacă ni se îngăduie această expresie, o poezie în care autorul „se angajează” la ceea ce spune în strofele sale și al cărei limbaj aspiră să para, cel puțin „conversațional”. Cuvântul „realism” se potrivește foarte bine acestei pretenții de a depăși, sau, mai bine spus, de a da impresia că se depășește condiția imaginară a artei. Scriitorul este *realist* atunci când caută să producă în cititor iluzia că „vorbește din afară de orice convenționalism literar, din însăși situația reală și folosind limbajul real”⁶¹

Nu altul decât autorul *Teoriei expresiei poetice* este cel care face aceste considerații ce par ocazionate tocmai de lectura poemului lui Robert Creeley reprodus mai sus. Și dacă ce spune Bousoño este adevărat, atunci se poate constata încă o dată, „pe viu”, că orice sistem explicativ, întemeiat pe postulate apriorice și pe prejudecata unui spațiu de excepție al poeziei, își conține de la bun început fisurile sale esențiale!

JOVAN HRISTIĆ ȘI PRINCIPIUL ISTORIC. Ajunși în acest punct – critic din două motive: în primul rînd pentru că pînă și un subtil teoretician ca Bousoño se contrazice flagrant (acceptînd, totuși, și ideea unei poezii „realiste”) și în al doilea rînd întrucît esența limbajului poetic pare să devină, în urma constatărilor și exemplurilor noastre, o materie din ce în ce mai volatilă – e cazul să-i dăm cuvîntul și unui *outsider*, lui Jovan Hristić.

Capitolul introductiv al volumului eseistului sîrb⁶², intitulat *Canoanele teoretice ale criticii moderne*, poartă drept moto această constatare aparținînd lui Bernard Berenson: „Din clipa în care ne îndepărtăm de concret, cu greu mai putem evita declamația și flecăreala”. Lui Jovan Hristić îi lipsesc atît subtilitatea analitică a lui Genette, cît și stringența demonstrativă a lui Jakobson. El nici măcar nu este un poetician calificat și nu-și întemeiază aserțiunile pe exemple și disociații rezultate din concretul unor texte. Hristić e un literat de bun simț care-și permite să nu se împace cu nici una dintre premisele fundamentale ale criticii moderne și să pună sub semnul întrebării prejudecăți atît de curente, că ele au ajuns să pară un fel de apriorisme kantiene ale literaturii.

Ideea de sistem explicativ îi este, și ea, străină lui Jovan Hristić, dovadă tocmai convingătoarele observații despre structura și valoarea

estetică a *fragmentului* – matrice esențială a scrisului modern – pe care le putem citi într-un capitol al cărților sale.

Prejudecata existenței unei formule universale, a unei esențe atemporale și anistorice a poeziei e spulberată de Hristic printr-o constatare simplă, empirică: „nu există nici un singur element în poezie care să nu poată fi găsit și în textele de cu totul altă natură”⁶³. Așa încît, trebuie să acceptăm faptul că, în ciuda simbolismului, prin care poezia a încercat „să se separe în fine de orice altă esență în afară de ea însăși”, cum observa Valéry în eseul *Avant-Propos à la Connaissance de la Déesse*⁶⁴, poezia de astăzi e în continuare o esență fără esență, un limbaj impur și eteroclit. Exemplele pe care le-am adus în discuție de-a lungul prezentului examen au arătat, sper, și ele, că acesta e adevărul. Poezia e un limbaj care interferează continuu cu alte limbaje: aforismul, proza, eseul, limba vorbită etc. Ceea ce simboliztii au alungat pe ușă (anecdotică, elocvența, contingentul, retorismul, didacticismul, epica) a revenit în poezia urmașilor lor prin fereastră larg deschisă a contaminărilor genurilor.

Fenomenul acesta, de mare amploare, e însă deocamdată ignorat, cum am văzut, de majoritatea cercetătorilor. Realității faptelor estetice i se preferă încă utopia unui unic limbaj poetic, motivat, metafizic, autoreflexiv, vizionar, intransitiv și opac, așa cum a fost el determinat de marii poeți francezi ai celei de a doua jumătăți a secolului XIX. Întreaga poezie anterioară simbolismului e privită ca o istorie a căutării unei esențe lirice unice, inconfundabile. La rîndul ei, poezia modernă e înțeleasă ca o prelungire a eforturilor de determinare a acestei esențe. Dar poezia ajunge în felul acesta la un model procustian.

De fapt – cum observă și Jovan Hristic – tocmai conștiința istorică e ceea ce lipsește tuturor acestor încercări (am descris cîteva dintre ele, semnalîndu-le în mare deficiențele), de a gândi poezia ca pe un fenomen în stare pură:

Eroarea esteticii și criticii moderne constă în faptul că ele se mișcă îndeobște într-un fel de exemplaritate teoretică imaginară, unde toate operele de artă coexistă simultan și unde se pierde șirul istoric firesc în care acestea s-au succedat și au fost comparate unele cu altele.⁶⁵

Și măcar dacă ar fi vorba de această singură eroare a ignorării istoricității poeziei. Însă modelele de evaluare și definire a poeziei pe care le-am avut în vedere pînă acum sînt și parțialiste și univoce. Lăsînd deoparte felul în care înțeleg poezia Genette, Jakobson, Cohen și Bousoño, este de notat că și structura liricii moderne pe care ne-o propune Hugo Friedrich ignoră cu bună știință avatarurile poeziei anglo-americane de la Whitman încoace și forțează intrarea în model a unor poeți precum T.S. Eliot, Apollinaire, Prévert, Queneau, Montale etc., a căror creație integrală, analizată cu toată obiectivitatea, nu ar face decît să infirme trăsăturile spațiului în care au fost plasați.

Cît despre Bousoño – a cărui viziune nu poate fi în nici un caz bănuită de „extratemporalitate teoretică imaginară“ –, trebuie să constatăm, încă o dată, că hermeneutica sa psihologică reprezintă din multe puncte de vedere un demers unilateralizant. Rezolvarea cazului poeziei „enunțiative“, prin reducerea trăsăturilor sale (doar cîteva dintre ele, pentru că altele, poate mult mai pregnante, nici nu sînt luate în considerare) la situația generală a imaginii iraționale, e cel puțin discutabilă. Poezia secolului nostru – și poezia în general – e mult mai variată decît pare. În acest sens, exemplele aduse pînă acum în discuție, poemele lui Oppenheimer, T.S. Eliot, Bacovia, W.C. Williams, Francis Ponge, Robert Creeley, cărora li s-ar fi putut adăuga multe altele din poezia poloneză, italiană sau sud-americană, portugheză sau germană de astăzi, au arătat, sper, faptul că limbajul poetic seamănă într-adevăr cu dragonul din Alca, dar asta nu pentru că esența lui se dovedește de fiecare dată alta, ci tocmai datorită inconstanței sale fizionomice, dacă îmi este îngăduit să spun astfel. Tocmai datorită faptului că limbajul poetic nu are un singur chip, descriptibil în diferite feluri, ci mai multe chipuri, toate vizibile.

Dragonul din Alca – limbajul poetic – e, așadar, un dragon cu mai multe capete. Același Jovan Hristić arată:

...esența adevărată a poeziei nu este în realitate decît un șir de forme în care o găsim în istorie, iar aceste forme nu aspiră la o puritate imaginară, ci sînt toate deopotrivă de importante și de esențiale pentru cercetarea critică.⁶⁶

Iată de ce orice încercare de aproximare a naturii limbajului poetic, dublată de ideea apărării integrității sale de inconvenabile imixtiuni, este de la bun început sortită eșecului. Poezia nu poate fi confundată cu un anumit spațiu al său, oricît de profund și de complex ar fi acesta, și nici cu un anumit stadiu al său de dezvoltare, oricît de sintetic și ușor configurabil într-un model s-ar dovedi el.

În ce privește raportul dintre limba poeziei și limba obișnuită, acesta se află într-o continuă mișcare. Fiecare epocă istorică își are mentalitățile sale estetice, singurele în măsură să stabilească ce este literatură și ce nu, într-un text. Să nu ne spună oare nimic faptul că toate insurecțiile artistice ale secolului XX inițiate împotriva literaturii au sfîrșit, în timp, prin a fi înghițite tocmai de spațiul a cărui îndreptățire fusese inițial pusă sub semnul întrebării?

Astăzi aproape toți specialiștii domeniului poetic sînt de acord că izvoarele poeziei moderne trebuie căutate mult în urmă, în scrierile teoretice și beletristice ale lui Rousseau, Diderot, Novalis, Baudelaire și ceilalți mari poeți ai secolului XIX. Prea puțin sînt însă cei dispuși, din aceeași perspectivă a reevaluării premiselor ce fac astăzi posibilă poezia obiectivă și directă, la o relectură a prefeței lui Wordsworth la cea de-a doua ediție a *Baladelor lirice* din 1800.

CESARE PAVESE ȘI „POETICA ANGELICĂ”. Ca întotdeauna, poeții par să înțeleagă mai bine decât criticii și teoreticienii ce se întâmplă cu adevărat în spațiul poeziei. Trebuie să aducem aici în discuție și modul în care concepe formele poeziei moderne un poet contemporan de o mare luciditate și subtilitate a gândirii: Cesare Pavese. Știm că teoria sa despre poezie se întemeiază pe prezența prealabilă a mitului și a stărilor de izolare de lumea contingentă, însă aici e nevoie de o importantă precizare:

Faptul că orice poezie se naște dintr-un mit – dintr-un entuziasm extatic, chinul-tor și contemplativ (inspirația) care se celebrează într-o atmosferă supraumană, rarefiată – nu comportă cu necesitate ca opera de poezie să prezinte trăsături rarefiate, demonice sau angelice, mitice.⁶⁷

Vorbind despre poezia italiană dintre cele două războaie mondiale, Pavese observă faptul că ea a fost o poezie a „efectului mitic”, reprezentând un moment cultural „când s-a luat în considerație «angelicul» nu pentru că mitul angelismului exercita o presiune irațională, ci pentru că esența poeziei se limitase rațional doar la angelism și la mitism”⁶⁸. Toate acestea au condus la o poezie rarefiată (poemul în proză, poemul ermetic) care reprezintă – crede Pavese – „o nepermisă confuzie între momentul metafizic, inefabil, al întregii vieți spirituale incipiente și realitatea poeziei care e discurs uman desfășurat în jurul problemelor umane”⁶⁹.

Sugestia prezentă aici e aceea că modernismul poetic, în varianta sa reflexivă (în termenii lui Pavese – angelică, mitică, rarefiată, intuitivă, aurorală etc.) reprezintă o degradare a unui model mult mai vechi, cel romantic. Există însă și un alt tip de poezie, la fel de îndreptățit, care în cultura postbelică italiană s-a manifestat prin mișcarea „neorealism” și care apropie poezia de cotidian și „multiforma realitate umană”. În discuția inițiată aici, neorealismul teoretizat de Pavese devine celălalt nume al tranzitivității, dar neorealismul este, și el, – ne asigură autorul – o formă de manifestare a unui tipar poetic care are o la fel de lungă tradiție ca și tiparul „angelic”, al poeziei pure. Cred că următorul pasaj este, în această privință, edificator:

Poetica angelică, în forme și aproximări variate, a început să ispitească spiritele acum două secole, de când cultura luacă a descoperit și alte mijloace de cunoaștere în afara rațiunii și experimentului – intuiția, participarea mistică –, respectiv de când se vorbește de romantism. Cealaltă poetică – „fiecare moment al vieții istorice este condiționat de situația economică a societății” așa-zisul „neorealism” – începe, judecând după primele lui stradani, în același moment istoric (revoluția burgheză-industrială). Și ar fi interesant de cercetat cauza acestei fatale împletiri genetice și evolutive a două poetici aparent atât de contrastante. Toată istoria culturală a ultimelor secole este, sub etichete diverse, un continuu balans între aceste două poetici, dar pentru cel care, vînd să înțeleagă ceea ce s-a petrecut, face apel mai înainte de orice la determinanta economico-socială, lucrul nu mai este un mister. Este vorba de reflectarea dramatică a unei lupte politice, a oscilației între momentele involutive, de stagnare (angelism) și cele de progres, avîntate (realism).⁷⁰

Finalul considerațiilor lui Pavese reprezintă fără doar și poate un exces al perspectivei sociologice din care e purtată discuția. Poezia realului nu poate fi doar o poezie progresistă, evolutivă, avîntată. Poate doar în varianta sa „revoluționară”, agitatorică, de care nu cred că e cazul să ne ocupăm prea mult nici în paginile care vor urma. Însă observațiile poetului italian sînt importante dintr-un alt punct de vedere, cel pe care și cercetarea de față încearcă să-l susțină: în ciuda oricăror mode teoretice și a oricăror fenomene poetice de mimetism, nu putem transforma o direcție dominantă în poezie în unica direcție valabilă și nu putem exclude din poezie ceea ce în aparență e lipsit de un precedent istoric.

Limbajul poeziei a fost întotdeauna un limbaj deschis spre cele mai diferite forme de exprimare. În ce privește ideea purității acestui limbaj, lucrurile nu pot fi absolutizate. Opiniile de gust și convingerile teoretice ale celor care susțin punctul de vedere esențialist sînt, și ele, rezultate din lecturi și dintr-un anume tip de educație prin poezie, și nu pot fi confundate cu niște adevăruri definitive, metafizice, date o dată pentru totdeauna. Ceea ce ar trebui să ne dea de gîndit și să ne oblige la o cît mai grabnică eliberare de prejudecăți. Jovan Hristiic are încă o dată dreptate:

Nu există nici un element care face ca un text să fie poetic, în timp ce absența acestui element l-ar exclude din literatură; caracterul literar și caracterul neliterar sînt însușiri care nu există decît în comparație, iar dacă uneori se pare că nu depind de comparație, este pentru că unele comparații fundamentale au și fost făcute pentru noi, fără s-o băgăm de seamă.⁷¹

II. DELIMITĂRI ȘI OPOZIȚII

1. LIMITELE BANALITĂȚII

DE LA LY SEK LA APOLLINAIRE. Definirea limbajului poetic prin opoziție cu limba comună este, probabil, o operație firească. Aproape că există un instinct al poeziei și al vorbirii care conduce la această opoziție. Simțim/știm că poezia este/trebuie să fie altceva decât limba pe care o vorbim. Sintem mirați să constatăm că uneori poezia tinde să se apropie de modelul limbii vorbite. Înțelegem că această apropiere e o mișcare iluzorie, înșelătoare. Dar de ce se produce ea și mai ales de ce în poezia de astăzi?

Să repetăm deocamdată truismul potrivit căruia materialul concret de care se folosește poetul pentru a compune o poezie nu este un material străin limbajului instrumental. El se află chiar în acest limbaj. Conștiința poetică e un produs al conștiinței lingvistice comune. *Mutatis mutandis*, poetul nu face altceva decât să vorbească și în poezie limba pe care o vorbește îndeobște, chiar dacă într-o formă emfatică. Poetul nu poate scrie cu culori sau cu sunete muzicale. Dacă lucrul acesta ar fi cu puțință, problema abaterii ar înceta să mai existe și limbajul poetic ar putea fi altfel definit, într-un mod mai puțin duplicitar.

Poetul folosește „cuvintele tribului”, adică un material de construcție gata uzat. Ce ar putea el să facă cu aceste cuvinte, dacă nu să le confere „un sens mai pur”, potrivit spuselor lui Mallarmé? Cum altfel să ajungă el la poezie, dacă nu prin deturnarea cuvintelor din drumul lor firesc, cotidian? Poezia abate cuvintele pe o altă cale a semnificației, le face să nu mai fie ceea ce sunt ele în realitate. În realitatea vorbirii, a dicționarului sau a textelor non-literare.

Cum am văzut deja, Aristotel considera că abaterea lexicală de la norma limbii obișnuite „are darul de a înlătura banalitatea”. Prin urmare, a scrie versuri folosind cuvintele așa cum sunt ele în realitate

înseamnă a scrie banal, neinteresant, comun. Dar Roland Barthes observa undeva că „banalitatea este un discurs fără trup“. Ceea ce ar însemna că banalitatea e o problemă care privește nu vocabularul, ci sensibilitatea celui care scrie, concretețea discursului său, în ultimă instanță.

O poezie ca aceasta:

*Întreaga vale doarme sub zăpadă
Și negri nouri stau deasupra ei.*

*Veneam acolo după flori de prun,
Dar nu mai știu pe unde-or fi-nflorind.*

*Stau singur în amurg și vechiul drum
Nu-l mai găsesc, zadarnic îl mai caut!*

aparținând poetului clasic corean Ly Sek, nu poate fi o poezie banală. Distanța temporală care îl separă pe Aristotel de Roland Barthes este o distanță de-a lungul căreia concepția despre banalitate în poezie s-a schimbat fundamental.

Și totuși, textul lui Robert Creeley, citat în capitolul anterior, nu este o poezie care să conțină imagini concrete, corporale. Trebuie atunci să considerăm că poezia poetului american este banală, lipsită de valoare? Ceea ce-l interesează pe Creeley e să surprindă o anume formă de oralitate, plată și nespectaculoasă. Problematika textului pare, de asemenea, să fie una absolut nesemnificativă. Voința de reducere a abaterii atît față de aspectele limbii vorbite, cit și față de aspectele imediate, anodine, ale vieții este aici evidentă.

Întîlnim o intenție asemănătoare și în unele „poeme-conversație“ ale lui Apollinaire, cum este *Luni pe strada Christine*:

*Mama portăresei și portăreasa îi vor lăsa pe toți să treacă
Dacă ești bărbat mă vei însoți în această seară
Ar fi suficient ca un tip să sprijine poarta cea mare
În timp ce altul ar monta
Trei becuri de gaz aprinse
Patroana e tuberculoasă
Cînd vei termina vom juca o partidă de table
Un dirijor pe care-l doare gîtul
Cînd vei veni la Tunis îți voi da să fumezi hașiș*

aceasta pare să rimeze

*Stîve de farfurioare flori un calendar
Pim pam pim*

*Sînt dator aproape 300 de franci proprietăresei
Aș prefera să mă căsălesc strașnic decît să-i dau banii...²*

Examinînd implicațiile acestui fragment, Michel Butor descoperă că el seamănă izbitor cu ceea ce de obicei se întîlnește în romane, unde dialogul și descrierea sînt procedee curențe.

Fragmentul se compune din fraze luate direct din limbajul străzii, însă, transformate în poezie, aceste fraze își schimbă sensul și funcția:

Dacă sîntem în stare să le legăm între ele, în cadrul unor forme puternice, aceste fraze, atît de banale la prima vedere, vor da la iveală o semnificație pe care o uitasem, sau pe care nu am știut s-o deslușim.³

Butor consideră că Apollinaire folosește aici o prozodie de tip supra-realist, bazată pe juxtapuneri de fragmente de dialog, deci substanța lingvistică a poeziei nu conține nimic excepțional. Imaginile propriu-zis suprarealiste, rezultate din scurtcircuitul semantic al unor termeni incompatibili, lipsesc.

Poetul vrea să atragă atenția tocmai asupra lumii obișnuite, scoțînd în evidență insolitul comunicării cotidiene. Ideea e aceea că în spațiul poeziei nu există lucruri ne semnificative.

Michel Butor conchide:

Și nu numai frazele, ci conversații întregi vor putea să ne apară, treptat, ca foarte diferite de ceea ce păreau mai întîi. Astfel, sînt porțiuni întregi de banalitate, de realitate cotidiană, care, transfigurate de lumina formelor puternice, vor străluci cu o fosforescență neașteptată.⁴

Descoperim această fosforescență inexplicabilă, rezultată din interferența sintactică a unor fascicule disjuncte de realitate (percepții, inscripții, dialoguri, amintiri etc.), reținute și acestea doar parțial, și în poezia lui Tom Raworth, un poet american de astăzi. O secvență dintr-un poem dedicat zilelor săptămîinii se desfășoară astfel:

Miercuri

*azi e cald, americanii poartă haine de ploaie din nylon
se scrie cu Y mi-a spus să aștept afara supra
a prins o pojghiță subțire*

*frunzele începuseră să se îngălbenească deși eram abia
în iulie
și printre pietrele cenușii încolțeau muguri verzi în riu
pești morți*

*n-am parte de dragoste și de aceea mă consider liberă
- scria pe perete
iar dedesubt am zgînat cu cheia „lincoln”*

*un lincoln zise ea bien sūr i-am rāspuns ceva ca o
panglică elastică flutură pe lingă mine
toate reginele franței au statui – zise ea își murdărise
nasul cu frișcă
mă doare gîtul nu coborî pe cărarea asta noaptea umblă
hoți și ucigași
vezi cinematograful ăsta e cel mai mare din europa maurice
thorez a murit
înregistrez un disque un mod de a trimite scrisori*

*cînd am plecat din ravenbruck mi-a spus că o jumătate de oră
nu s-a putut opri din ris.⁵*

Există și cazul unor poeți de mult clasicizați, ca François Villon, Quevedo, Browning, Hölderlin (cel din ultima perioadă de creație), Jorge Manrique, Leopardi, care au scris o poezie ce nu mai poate fi comentată ca o îndepărtare de la normele lexicale ale limbii comune. Însă toți acești creatori au fost niște poeți ai versului, ai versificației. Versul este și el o formă de abatere, o marcă a poeziei, multă vreme cea mai pregnantă dintre toate. Pe de altă parte, absența în poezia versificată a figurilor lexicale este aproape întotdeauna suplinită de prezența unor „procedee gramaticale”, cum le numește Jakobson⁶. Dar există astfel de procedee gramaticale și în poeziile scrise în „proză”, neversificate? Poate că nu în toate cazurile. În lipsa figurilor morfologice și sintactice, vom întîlni, în schimb, o multitudine de procedee „tipografice”.

Dacă vom reciti acum textele lui Robert Creeley, Apollinaire și Tom Raworth din perspectiva dispunerii lor grafice, vom observa că cei trei poeți recurg la nu puține artificii strict spațiale. Discursurile lor sînt puse în pagină într-o manieră care le distinge imediat de simplele fascicule de limbaj instrumental.

Poezia poate fi discutată, mai ales în epoca noastră, și ca o chestiune de decupaj și spațiere. Poezia este altceva decît limba comună și decît aspectul denotativ al acesteia (cu care de multe ori tinde să se confunde), în primul rînd datorită faptului că pagina însăși, prin felul în care e folosită, devine un spațiu care distinge comunicarea poetică de orice altă formă de comunicare.

În acest sens, diferența dintre modul de compunere și transmitere a poeziei orale și modul de existență a poeziei scrise este fundamentală pentru înțelegerea configurației limbajului poetic de-a lungul timpului. Dispariția versului clasic poate fi pusă în directă legătură cu dispariția sentimentului oralității. Poezia scrisă pentru a fi citită, iar nu recitată, își poate schimba esențial și vocabularul, și figurile, și scopul estetic.

UN POEM DESPRE PISICĂ. În volumul *XAIPE*, publicat în 1950 de e.e. cummings, apare un poem care, dacă ar fi fost dispus în pagină sub forma unei curgeri liniare a conținutului său noțional, ne-ar fi pus în fața unei crase banalități, adică în fața unor enunțuri ca acestea: „Pisică imobilă; cade, sare, plutește, se dă tumba, se lasă complet dusă-n vîrtej; pleacă de-acolo; exact de parcă nimic nu s-ar fi întîmplat.”

Iată-ne confrunțați cu un limbaj integral denotativ, lipsit de orice atribut al poeticității în sensul ei curent. Și totuși, beneficiind de avantajele oferite de scrisul la mașină și de libertățile spațiului tipografic, textul lui cummings reușește să devină un poem adevărat, în stare să transmită într-un mod sensibil și în absența oricărei metafore sau imagini concrete, apariția, forma, mișcarea și dispariția animalului prezentat. Dacă nu există aici o concretețe a imaginilor descriptive, există, în schimb, o concretețe a formei tipografice. Într-o versiune românească aproximativă (traducerea aparținînd lui Constantin Abăluță și lui Ștefan Stoicescu), poemul s-ar prezenta astfel:

(im) pi-si-că (mo)
b, i; l; ă
CadesA
rel pl
Utește se dă tuM
ba; sela
sădusănvîrtejC(OM)
(PLeT)
pleacă de-acolo: exact
de; par că
nim
ic nu s-ar fi înt
impla
T.

Pătrunzătoare și nu lipsite de umor, considerațiile lui Serge Fauchereau din studiul *căruia*⁷ am reprodus acest ciudat poem care ne poate trimite cu gîndul la scurtimea și straniețate compozițiilor muzicale ale lui Webern sau la universul de semne abstracte al pînzelor lui Klee, arată cum, în ciuda faptului că aici ne aflăm la marginea poeziei, nu putem, totuși, ieși din spațiul literaturii, cu atît mai puțin din cel al limbajului poetic.

„Se vede, deci, încă o dată, că ar fi o eroare să punem semnul egalității între ideea de poezie și prezența în textul prezentat ca poetic a unor tropi lexicali. Inoportunitatea acestei echivalențe a fost adusă în discuție și în capitolul anterior. Nu trebuie însă nici să credem că absența dintr-un poem atît a imaginilor figurate sau a procedeelor

gramaticale, cit și a elementelor prozodice, ar face nepertinentă distincția dintre limba comună și poezie. Chiar și poezia lipsită de ritm și rimă e, nu mai puțin, o poezie scrisă în „versuri”. În poezia modernă și postmodernă noțiunile de „vers alb”, „vers liber”, „vers proiectiv”, „vers spațial” au menirea de a distinge dispunerea secvențială a rindurilor succesive dintr-un text atît de prozodia clasică, cit și de proză sau de textele non-poetice compacte.

CONOTAȚIILE VORBIRII. Inconfortul situației în care se găsește cercetătorul confruntat cu ideea unei opoziții ireductibile a termenilor binomului limbaj poetic – limbă comună se întemeiază, cum și era de așteptat, pe un ređutabil paradox. Putem încerca să definim poezia ca pe o deviere de la norma comunicării lingvistice non-poetice, dar mai întii trebuie să vedem în ce măsură termenul simțit ca opus este el însuși definit sau definibil. Spre deosebire de limbajul instrumental, poezia este un fenomen mult mai ușor de observat, fie și numai datorită faptului că ea este un fenomen înregistrat sub forma unor texte scrise sau transcrise (în cazul creației orale).

Fără îndoială că limbajul non-poetic este și el un fenomen înregistrabil, însă oricît de multe înregistrări „pe viu” de limbă vorbită am avea la dispoziție, asta nu înseamnă că vom reuși vreodată să ne aflăm în posesia unor date suficiente pentru a-i determina complexitatea, variabilitatea, profunzimea și întinderea. Nu cred că trebuie să cădem în eroarea de a considera că limba comună este ceea ce ne prezintă lingviștii, adică o limbă aseptică, înghețată, privită în stricta ei generalitate. Pe de altă parte, vocabularul unei limbi nu poate fi confundat cu dicționarul ei. Sensul unui cuvînt în limba uzuală nu poate fi echivalat doar cu dimensiunea lui denotativă. Nu era Jean Cohen acela care visa la posibilitatea unui dicționar al conotațiilor limbajului nostru de fiecare zi?

Pe lingă conotațiile lui legate de activitatea noastră zilnică, limbajul are un caracter individual, subiectiv, ireductibil în sensul acestor observații ale lui George Steiner:

Conotațiile personale, deprinderile personale de accentuare, diviziunea sau perifriza compun o componenta de limbaj fundamentală. Ponderea și domeniul lor semantic sînt în esență individuale. Sensul este, în orice moment, suma potențială totală a adaptărilor umane. Nu poate exista un lexicon definitiv sau o gramatică logică a limbajului obișnuit sau chiar a unor părți ale lui, deoarece diferitele ființe omenești, chiar în cazuri simple de referire și „numire”, pun întotdeauna în legătură un cuvînt dat cu diferite asociații. Aceste diferențe constituie viața limbajului normal”.⁸

Mai departe, dacă poezia este un mod anume de a folosi limba comună pentru a construi mesaje estetice, nu putem să scăpăm din vedere faptul că limba însăși nu înseamnă doar comunicare de mesaje, ci și niște modalități de propagare a acestora. A spune că în vorbirea cotidiană modalitatea de transmitere a mesajelor este

indiferență înseamnă a face abstracție tocmai de ceea ce definește limba ca fenomen viu, organic, modelat contextual. Cînd Jakobson definește funcția poetică ca pe o posibilitate de a transmuta domeniul echivalenței paradigmatică de pe axa selecției pe axa combinării, el nu uită, totuși, să precizeze că fenomenul acesta este caracteristic și vorbirii obișnuite⁹.

Poezia este un spațiu al echivalenței și al sinonimiei, însă de multe ori limba vorbită este, nu mai puțin, exact același lucru. Să luăm un exemplu cît se poate de banal. La întrebarea pusă unei persoane oarecare despre starea vremii într-o zi caniculară, ea ar putea în mod firesc să dea un răspuns de genul: „E cald, e zăpușcală, te-năbuși de caldură...”, deși doar unul dintre elementele frazei i-ar fi fost suficient. De asemenea, faptul că această persoană ar formula răspunsul exact în această ordine a cuvintelor ar putea să nu fie rezultatul unei întîmplări, ci al unui ritm interior spontan.

Vorbirea este nu doar un spațiu al sinonimiei (pe care caracterul strict instrumental al comunicării cotidiene ar trebui, în principiu, s-o excludă), ci și o formă naturală a ...versificației. Expresiile mnemotehnice, zicătonile, reclamele, anunțurile publicitare, sloganurile politice se bazează pe o artă spontană a versificației, a ritmului.

Gîndirea însăși pare a avea un caracter ritmic. Paul Claudel observa undeva că „noi nu gîndim într-un mod continuu”, că „aparatul nostru de gîndire produce, prin străfulgerări intermitente, o masă disjunctă de idei, imagini, amintiri.” Faptul acesta îl conduce pe poetul francez la ideea versului *natural* („o idee izolată printr-un spațiu alb”) și la constatarea că „orice limbaj vorbit e alcătuit din versuri în stare brută”¹⁰.

Pe de altă parte, ceea ce noi cunoaștem despre funcția și prezența figurilor în vorbirea obișnuită este foarte puțin, foarte limitat. Dicționarele înregistrează, e adevărat, și o parte din sensurile figurate și secundare ale cuvintelor limbajului cotidian, dar aceste înregistrări au devenit posibile tocmai pentru că aceste sensuri au devenit, la rîndul lor, extrem de evidente și comune.

În realitate, știm prea puțin despre limbajele profesionale, despre argoul studentesc și interlop, despre limbajul (în bună măsură metaforic) al fizicii cuantice, al astronomiei sau al psihologiei experimentale. Ar trebui să știm mult mai mult despre limbajul copiilor, al bătrînilor, al îndrăgostiților, al comentatorilor sportivi, al jurnaliștilor, al *disk-jockey*-lor și al ghizilor de toate felurile, al șoferilor și al marinarilor, al artiștilor și al liber-profesioniștilor, al precupeților și al poezilor atunci cînd aceștia nu fac poezie. Ce este, de fapt, limbajul comun, la care de cele mai multe ori raportăm poezia tocmai pentru a o distinge de non-poeticitatea acestuia? Putem noi stabili cu precizie ce tipuri de propoziții pertinente sau non-pertinente gramatical sînt posibile în vorbirea unui individ, fie el cititor de poezie sau nu?

În sfârșit, trebuie să cădem de acord și asupra faptului că limba uzuală nu este un spațiu al comunicării în care cuvintele să descrie cu precizie obiectul la care se referă. Orice enunț concret care vizează domeniul realității are de-a face cu un obiect deja condiționat, deja apreciat.

Observații deosebit de prețioase în legătură cu această situație face Mihail Bahtin. Ori de câte ori un vorbitor vrea să se exprime în nume propriu despre un obiect, el îl găsește

...înfășurat și pătruns de ideile generale, de punctele de vedere, de aprecierile și accentele străine, ale altuia. Discursul orientat spre obiectul său intră în acest mediu agitat și încordat din punct de vedere dialogic al cuvintelor, al aprecierilor și al accentelor străine, se implică în corelațiile lor complexe, se contopește cu unele, respinge altele ori se intersectează cu altele. Toate acestea pot în mod substanțial modela discursul, pot să se sedimenteze în toate straturile lui semantice, să i complice expresia, să influențeze întreaga lui înfățișare stilistică.¹¹

Contextele care fac posibilă vorbirea și contextele în care vorbirea e actualizată sint, și ele, esențiale. Sensul unui enunț este în mare măsură legat de mediul lingvistic în care el se desfășoară. Bahtin face următoarele constatări:

Semnificația lingvistică a unui enunț este înțeleasă pe fondul limbajului, iar sensul lui actual - pe fondul altor enunțuri concrete pe aceeași temă, pe fondul opțiunilor, punctelor de vedere și aprecierilor plurilingve, adică totmai pe fondul a ceea ce, cum vedem, complică drumul oricărui discurs spre obiectul său. Dar numai acum acest mediu plurilingual al cuvintelor „straine” este dat vorbitorului nu în obiect, ci în sufletul ascultătorului, ca fondul lui apercetiv, plin de răspunsuri și obiectii. Spre acest fond apercetiv al înțelegerii - nu lingvistic, ci obiectual-expresiv - se orientează orice enunț.¹²

POEZIA NON-POETICULUI. Trebuie însă să avem în vedere nu doar contextele lingvistice și expresiv-obiectuale ale construcției propoziționale, ci și contextele psihice în care e generat sensul. Nu am la îndemină un exemplu mai neutru (luat adică din vorbirea obișnuită), însă cred că merită să acordăm toată atenția acestei mărturisiri a lui André Breton:

Deci într-o seară, înainte de a adormi, pricepui, articulată limpede încît era imposibil să schimbi vreun cuvînt, dar distrasă totuși de zvonul oricărei voci, o destul de bizară frază care îmi parvenea, fără nici o urmă a evenimentelor în care, după mărturia conștiinței mele, mă așiam amestecat în clipa aceea, o frază care-mi păru insistentă, o frază care - aș îndrăzni să spun - *bătea la fereastră*. Mi-am dat seama de asta pe dată și mă pregăteam să trec peste ea, cînd caracterul organic al acestei fraze mă reținu. Într-adevăr, această frază mă surprindea; din nefericire n-am reținut-o pînă astăzi, dar era ceva de genul: „Există un om tăiat în două de fereastră”; dar ea nu putea suferi vreun echivoc, însoțită fiind de o slabă reprezentare vizuală a unui om care umbla tăiat în două, la semiînălțime, de o fereastră perpendiculară pe axa corpului său. Nu încapoe Indoială că era vorba de simpla ridicare în spațiu a unui om care sta aplecat pe fereastră. Dar, deoarece această fereastră urmăse deplasarea omului, mi-am dat seama că aveam de-a face cu o imagine de un tip foarte rar și îndată nu mai avui altă idee în afara aceleia de a o încorpora în materialul meu de construcție poetică.¹³

Realitatea sau halucinația pot, iată, produce enunțuri de pură factură suprarealistă, sau dacă nu atât de intolerabile logic, în orice caz poetice. Faptul acesta ar merita să fie studiat. N-ar trebui însă să scăpăm din vedere nici situația în care poeticul constă adeseori, atât pentru poeți cît și pentru cititori, nu într-un set de trăsături psiholingvistice prealabil determinate, ci într-un sentiment al acestuia. Tocmai acest sentiment s-ar putea să aibă un rol important în îmbogățirea limbajului poetic și modificarea aspectelor sale. Poeticitatea oricărui text este o trăsătură aflată sub incidența istoriei limbajului, a formelor retorice, a istoriei mentalităților și a reprezentărilor sociale. Ea se supune însă, în primul rînd, unei determinări individuale, unui simț subiectiv al frumosului și neobișnuitului. Ce este atunci poeticitatea?

Într-un articol din tinerețe (1934), Roman Jakobson se amuză să facă următoarele constatări:

Frontiera care desparte opera poetică de ceea ce nu este operă poetică este mai labilă decît frontierele din organizarea statului chinez. Lui Novalis și Mallarmé alfabetul li se parea cea mai măreață operă literară. Poeții ruși admirau poeticitatea frunzei de vie (Venizemski), a listei cu evidența veșmintelor țarului (Gogol), a mersului trenurilor (Pasternak), chiar și a notei de plată de la spălătorie (Krucioniĥ).¹⁴

Să ne oprim mai departe asupra citorva cazuri concrete de poeticitate *à rebours*. În cuprinsul *Primului manifest al suprarealismului* întîlnim un „poem” alcătuit prin asamblarea gratuită a unor fragmente de titluri decupate din ziare:

*Un hohot de ris
de safir în insula Ceylon
Cele mai frumoase paie
au tenul veștejit
sub gratii
Într-o fermă izolată
zi de zi
se agravează
agreabilul
o șosea carosabilă
vă conduce la țărnul necunoscutului
Cafeaua
predică pentru sfîntul său
artizanul cotidian al frumuseții dumneavoastră...¹⁵*

Un poet american contemporan, Gary Snyder, scrie un poem intitulat *Fapte compus* în întregime numai din informații extrase din ziare:

1. 92% din importul de soia al Japoniei provine din S.U.A.
2. Populația S.U.A. reprezintă 6% din populația lumii; consumul anual de energie se ridică la 1/3 din consumul globului terestru.

3. S.U.A. consumă 1/3 din produsul anual de carne din întreaga lume.
4. 1/5 din populația americană, vîrfurile, încasează 45% din suma globală destinată salarilor și dețin cam 77% din bogăția totală.
5. O națiune modernă are nevoie de 13 materii prime industriale de bază. În A.D. 2000 S.U.A. va importa toate materiile prime necesare cu excepția fosforului.
6. General Motors e mai mare ca Olanda.
7. Energia nucleară e întreținută mai ales cu combustibil fosil și abia produce energie netă.
8. Cele „Șapte Surori” sînt: Exxon, Mobil, Texaco, Gulf Standard of California, British Petroleum, Royal Dutch, Shell.
9. „Motivul pentru care energia solară nu a fost și nu va fi un contribuabil major, sau un înlocuitor al combustibilului fosil, se datorează faptului că nu va putea concura fără energia subvenționată de economia combustibilului fosil. Uzinele au maximalizat folosirea luminii solare.” – T.H. Odum
10. Sursa noastră principală de hrană rămîne, totuși, soarele.¹⁶

Poemul *În luna lui Athyr* al lui Kavafis pare să fie transcrierea unui proces de descifrare a unei inscripții de pe o piatră tombală:

Anevoios citesc pe-această antică piatră.
 „Do(mn)ul Isus Hristos”. Abia disting
 „s(u)flet)“.
 Apoi: „În lu(na) lui Athyr a(dor)mi
 Leukio(s)“.
 Unde e scrisă vîrsta, „el a tr(ăi)t ani“,
 Kappa Zeta arată c-a adormit tînăr.
 În cele șterse văd, „Aces(t) ...alexandrin“.
 Pe urmă, trei rînduri extrem de mutilate;
 mai descifrez la fel „l(a)crimile noastre“,
 „durere“,
 și iarăși „lacrîmi“ din nou, și „n(o)i (pri)etenii lui“,
 „doliu“,

Mi se pare că Leukios a fost foarte mult iubit.
 În luna lui Athyr adormi Leukios.¹⁷

Un asterisc ce însoțește titlul poeziei ne informează că Leukios este un personaj imaginar. Sentimentul cititorului că a parcurs reconstituirea unui text vechi, păstrat doar fragmentar, nu devine însă din acest motiv mai puțin pregnant.

Un text al lui Elio Pagliarani – unul din principalii reprezentanți ai „Grupului 63” italian –, intitulat *Lecția de fizică*, pare un fel de dare de

seamă empirică, făcută iubitei, asupra unor fenomene și concepții științifice de specialitate:

A început studiind corpul negru

*Max Planck la începutul secolului (se discută dacă era
începutul sau sfârșitul secolului)*

*radiațiile corpului negru în memoria
zilei de 14 decembrie 1900*

*trebuia să presupună că la baza
energiei multiplicare de timp*

au fost niște cuante de acțiune

Oh Elena paginile pe care

*ne-am trudit lumina e o grindină de cuante, caut să-ți
spun că există opoziție*

*între macrofizică și microfizică și că lumea atomică a
particulelor elementare*

*este studiată de mecanica cuantelor – școala de la Copenhaga –
și de aceea ondulatorie a prințului de Broglie căci îndată fizicienii
au băgat de seamă că cele două noi mecanici deși întemeiate
pe algoritmi diferiți*

*sînt în esență identice: ambele neagă
neagă faptul că ar putea exista raporturi precise de la cauză la efect
afirmă că nu poți studia un obiect fără să-l transformi
lumină ce cade asupra electronului să-l lumineze*

Iar eu stau aici

*iar eu stau aici Elena în cușcă și aștept
sunetul unui obiect transmiterea efectului
asupra ta, a transformărilor*

Nu eu

*te trădez, prietena ta viața te apucă de beregată
tu ce vrei dacă se ține tare mușchiul cardiac
s-a dovedit doar că sînt un animal de povară
am să-mi vopsesc părul mai degrabă Einstein
și pletele lui, ți-l închipui cînd o fi luat pana
să-î scrie lui Roosevelt „Dragă președinte, să construim
atomica, de nu naziștii” acțiunea energiei
a energiei multiplicare în timp și hemoragie
ba chiar sîngele din nas, spunea Pasquina la vîrsta ta,
sîngele din nas te eliberează...”¹⁸*

Exemplele acestea sînt însă suficiente. Care a fost rostul lor? În primul rînd de a arăta că legăturile limbajului poetic cu situațiile de viață, cu limba comună și cu limbajele non-literare sînt mult mai

puternice decît sîntem în general înclinați să admitem, că poezia, versul, metafora și imaginea nu sînt decît în parte entități echivalente. Apoi și pentru a pune încă o dată sub semnul întrebării pertinența conceptului de deviere.

Pentru că dacă vom considera în continuare utilă și viabilă abordarea limbajului poetic sub aspectul său de fenomen deviant de la o normă, se va impune stabilirea unor nivele în funcție de care să fie definită abaterea. E simplu de constatat că limbajul poetic se poate depărta de limbajul uzual din foarte multe puncte de vedere: fonologic, morfologic, sintactic, lexical, tropologic (cu ipoteza că în spațiul lui ar fi posibili tropi pe care nu-i vom putea niciodată întîlni în vorbirea cotidiană), grafic (caligramele lui Apollinaire), tipografic (poezia vizuală) etc. Dar uneori, pentru a recunoaște poezia, este suficient să fie sesizat doar un singur nivel al abaterii, chiar dacă spiritul cititorului nu se va împăca niciodată cu realitatea că textul pe care îl are în față este propriu-zis o poezie, cum este cazul poemului lui Gary Snyder.

2. LA PROPRIU ȘI LA FIGURAT

FORMELE SENSULUI. Sesizarea unei abateri este întotdeauna rezultatul unei comparații. Cuplul de noțiuni *normă/abatere* are o valoare generală și pentru a fi corect înțeles el pretinde apelul și la alte perechi opozitive, cum se întîmplă în mai toate încercările de descriere a trăsăturilor limbajului poetic.

Situația actuală a acestui limbaj, paradoxul semanticii sale polimorfe impun însă o rediscutare și a ceea ce pare de multă vreme stabilit și admis. S-a spus, cum am văzut, că poezia e un spațiu al figurii și am prezentat în această privință citeva dintre opiniile specialiștilor. Dar am văzut și că din multe puncte de vedere figura e un element incert, reversibil chiar. Conceptele de „*image vizionară*”, „*viziune*”, „*simbol*” și „*ruptură a sistemului*”, întîlnite în teoria lui Bousoño, nu sînt decît niște redefiniri – e adevărat, mai subtile și mai adecvate noii fizionomii a limbajului poetic – ale mai vechilor figuri. Spunînd că orice poezie e un spațiu al substituirii, stilisticianul spaniol exclude din discuție posibilitatea depistării în textele lirice a vreunor sensuri proprii. Considerînd apoi că limbajul poetic este în mod natural limbajul propriu poezilor, Bousoño și-a luat toate măsurile de siguranță, căci orice cuvînt din orice poezie, oricît de direct și de denotativ ar fi sensul lui, nu va putea fi socotît decît tot un mod special (necoincident cu spațiul semantic al limbii comune) de a se exprima al poetului. De ce însă să nu admitem că poezia e un teritoriu atît al sensurilor figurate, cît și al sensurilor proprii?

Să precizăm imediat că sensul propriu nu este același lucru cu sensul referențial. Poezia nu vorbește niciodată despre o realitate

practică, pentru că ea nu aparține domeniului comunicării utilitare. Există însă o poezie a comunicării directe, deschise, imediate, care refuză transfigurarea realului, adică transpunerea sa în planul ambiguu, opac și obscur al figurii. Există, cum am văzut, o poezie prozaică, alcătuită din imagini prozaice, în care semnificația poetică rezultă, nu de puține ori, din jocul exclusiv al sensurilor proprii, general acceptate. Sigur, trebuie să fim de acord cu Bousoño că această poezie nu este nici ea lipsită de procedee – unele discrete, minimale. Însă despre o centrare a mesajului asupra propriei sale alcătuirii nu mai poate fi vorba aici. Cuvintele nu mai sugerează și nu mai ascund. Ele numesc și arată.

Sensul cuvintelor din poezia lui Robert Creeley *Cunosc un om* nu este altul decât sensul lor propriu, literal. Textul nu urmărește să ne spună mai mult decât spune, el nu caută să sugereze altceva decât afirmă. Faptul că, deși absolut nesemnificativă, situația de viață pe care poezia o pune în termeni poate deveni – prin chiar lipsa ei de importanță în ordinea unor acte umane ierarhizate valoric – semnificativă e cu totul altceva. Faptul că cititorul poate vedea în această secvență de oralitate transpusă în vers proiectiv o construcție care simbolizează o condiție umană derizorie, anodină, este, de asemenea, o altă problemă. Ea nu privește intențiile textului, ci pur și simplu faptul că acest text aparține domeniului artei care e prin definiție un domeniu al semnificației majore. Nu există modalitate de interpretare care să nu cunoască tentația de a transforma nesemnificativul în semnificativ. De aici o mulțime de deformări hermeneutice, întâlnite curent în practica interpretării.

Să luăm în continuare un alt exemplu din poezia lui Bacovia, cel din ultima perioadă de creație:

*E frig, iarnă...
Vreau să gîndesc la anii mei pustii –
Nu mai aștept pe nimeni,
Nici o speranță.
Nimeni nu mai este liber...
Vreau să gîndesc la anii mei pustii –
Închide oriunde,
Închide ușa – e frig, iarnă.*

(Din *vremuri*)

Un foarte bun cunoscător al vocabularului, motivelor și sistemului de conotații bacoviene ar fi probabil imediat înclinat să distingă în acest text sensurile ascunse ale unei complexe operații de simbolizare. Și asta tocmai datorită faptului că Bacovia a rămas încă pentru foarte mulți cercetători ai operei sale un poet al *Plumbului* și al *Scînteilor galbene*, în calitatea lor de ansambluri valorice incontestabile,

volumele ulterioare fiind considerate o expresie a „talentului declinant“. Neexistind prin urmare decît un singur Bacovia, egal cu sine din punct de vedere al viziunii, poezia *Din urmă* (care face parte din volumul *Comedii în fond*, 1936) va putea fi interpretată ca un exemplu caracteristic pentru vechiul sistem bacovian de reprezentare a lumii, cu amendamentul posibil că valoarea ei estetică este una mult redusă în comparație cu poeziile scrise pînă în 1916. Și totuși, între cele 14 texte ale lui Bacovia selectate în *Panorama poeziei universale contemporane*, A.E. Baconsky a găsit de cuviință să includă și această capodoperă în miniatură.

Nu-mi propun aici să analizez poezia. Vreau doar să remarc faptul că o lectură a sa în sens propriu este perfect îndreptățită. Dacă excepțăm construcția „anii mei pustii“, textul nu ne permite să identificăm nici o altă figură semantică. Cele citeva cuvinte reiterate nu se constituie în repetiții semnificative. La un mod destul de general vorbind, *Din urmă* e o poezie biografică. Ea consemnează două serii de evenimente: senzoriale și volitive. Acestea caracterizează o individualitate redusă la elementar care-și notează starile fizice și psihice în propoziții clare, definitive, lipsite de ambiguitate. Orice aluzie la planul metafizic al vieții pare exclusă.

Nu vechiul eu liric bacovian, cel predispus la acte de dedublare și mistificare a propriei identități, trebuie căutat aici, ci un eu biografic, coincident cu persoana civilă a poetului. Într-adevăr, trebuie să recunoaștem că, după spusele lui Bousoño, aici poetul vorbește un limbaj pur și simplu propriu, deși cu totul străin de limbajul poeziei așa cum este el înțeles de obicei. Frigul și iarna ca fenomene meteorologice se acordă cu un sentiment de părăsire, de inutilitate și eșec. Acest acord nu este urmarea unor deliberări într-un sistem preexistent de analogii și simboluri. El vine de la sine, prin simpla conștiință a viețuirii într-un spațiu dat.

Deși reacția interpretului va fi întotdeauna o reacție de suspectare a unei complexități ascunse. Se va putea deci afirma că „frigul“ insinuat în tot cuprinsul textului este un frig existențial, social, politic, cosmic etc. Această poezie pe care eu o consider pur și simplu biografică poate mai departe deveni expresia unei conștiințe tragice a omului amenințat de frigul perpetuu al lumii. Bănuiesc că acesta a și fost sensul în care a apreciat-o Baconsky.

Am putea să aducem în continuare în discuție și situația acelor poezii în care sensul propriu și sensul figurat coexistă în favoarea celui din urmă, în care transparența cuvintelor obișnuite devine un fundal pe care se proiectează spectacolul figurii. Poezia clasică și romantică sînt ilustrative pentru această condiție duplicitară, contradictorie, echivocă a funcționării sensului¹⁹.

Mult mai interesant mi se pare cazul invers, al inserției unui enunț propriu într-o canava de imagini figurate sau alegorice. Acest

tip de complicitate semantică e specific mai degrabă poeziei moderne. Dilatarea principiului figurării implică riscul suprasaturării sensului de propria sa opulență, de unde și o previzibilă monotonică. Apare astfel necesitatea contrapuneri unor versuri surpriză, schimbarea la un moment dat a codului, reducerea depărtării față de semnificat. Să luăm ca exemplu ultimele trei secvențe ale poeziei lui Blaga *Amurg de toamnă*:

*O rază
ce vine goană din apus
și-adună anpile și se lasă tremurind
pe-o frunză:
dar prea e grea povara –
și frunza cade.*

*O, sufletul
Să mi-l ascund mai bine-n piept
și mai adânc,
să nu l-ajungă nici o rază de lumină:
s-ar prăbuși.*

E toamnă.

Ceea ce se vede imediat în aceste versuri e faptul că enunțul „E toamnă” are rostul nu numai de a oferi o cheie pentru interpretarea conținutului primelor două pasaje, ci și de a contrabalansa efectul redundant al figurilor acumulate. Tensiunea semantică a întregului text se sprijină pe suportul prozaic al ultimei aserțiuni. Fără direcțea versului final, această tensiune ambiguă nu ar mai fi fost posibilă.

DENOTAȚIE ȘI CONOTAȚIE Cuplului *sens propriu/sens figurat* îi corespunde, la un nivel conceptual superior, perechea *denotație/conotație*. Sinonimia acestor perechi explicative e evidentă. „Sens propriu” și „sens figurat” sînt noțiuni oarecum vulgare, fără trecere în limbajul critic actual, preluate din arsenalul vechii retorici. Noua retorică (Genette și Todorov cu precădere) revine la problema sensului figurat și reconsideră noțiunea de *figură*, pe care o relansează în accepții mai mult sau mai puțin noi, mai mult sau mai puțin particulare.

Repunerea în circulație a acestui termen – preferat noțiunii de „procedeu” a formalistilor ruși – poate însă conduce la nedorite confuzii. „Figura de stil” este în poezia tradițională un mijloc de ornamentare a discursului. Conceperea poeziei ca un limbaj împodobit e o realitate a istoriei poeziei. Poezia clasică sau barocă sînt fenomene de deviere semantică în ultimă instanță reductibile la norma comună a vorbirii. Nu același lucru se poate spune despre poezia modernă, în

care imaginile deviate de la codul general al limbii nu mai pot fi „traduse”, în care semnificantul metaforic nu mai reprezintă o îndepărtare prescrisă a sensului față de o așa-zisă normă logică. În poezia suprarealistă, de pildă, semnul și sensul se confundă, ele alcătuiesc o unitate indisolubilă, ce trebuie acceptată ca atare, fără apel la vreun referent exterior. De aceea acest limbaj nu mai poate fi înțeles ca un spațiu al desfășurării figurii. Nemaifiind o abatere controlată de la realitatea unui sens oarecare, cunoscut de toată lumea, poezia suprarealistă își este sieși realitate și limbaj care semnifică această realitate.

Tocmai pentru a putea descrie aceste două aspecte semantice distincte, Genette introduce în discuție noțiunile de *literar* și *literal*. Literaritatea (traductibilitatea) ar fi astfel o caracteristică a poeziei tradiționale, pe când aspectele literale ale sensului ar privi poezia modernă. Cît de adecvate și clare sînt aceste două concepte vom vedea în continuare. Deocamdată să ne reîntoarcem la raportul denotație – conotație. Cele două noțiuni sînt mai des întîlnite în metalimbajul lingvisticii și mai puțin în spațiul teoriei și criticii literare. Chiar și noua retorică și poetica le ocolește uneori cu o surprinzătoare prudență, preferînd să vorbească, în locul unui limbaj conotativ, despre un limbaj intranzitiv (Genette) sau opac (Todorov).

După părerea mea, situația aceasta se explică prin faptul că astăzi încă denotația e considerată un element irelevant în operația de definire a poeziei. Denotația e identificată cel mult cu norma de la care deviază limbajul poetic, ea devine eventual acel element de contrast pe care se proiectează valorile conotației. Prejudicata e aceea că denotația e o dimensiune inferioară, nespecifică, de cele mai multe ori apoetică. Iată de ce ea nu poate face cu adevărat pereche cu un concept atît de tare cum este conotația. Rămîne însă de demonstrat că denotația e partea slabă a cuplului pe care îl avem în vedere. Teoreticienii care cred într-o esență a poeziei nu au, oricum, nici un motiv să facă această demonstrație, pentru că punctele lor de vedere se întemeiază în mare măsură pe postulate apriorice.

E nevoie în continuare să căutăm niște definiții. Nu voi propune niște definiții riguroase. Faptul acesta e imposibil pînă și în cîmpul lingvisticii. Se poate constata că în logică și lingvistică perechea de termeni care ne interesează circulă cu cel puțin două-trei accepții diferite²⁰.

O primă accepție – care provine de la James Stuart Mill – e aceea care pune semnul egalității între *conotație* și *semnificație*, pe de o parte, și *denotație* și *referință*, pe de alta. Conotația ar caracteriza în acest caz proprietățile semantice ale unui cuvînt, în timp ce denotația ar desemna pragmatic relația dintre cuvînt și obiectul denumit de el.

O altă întrebuintare a celor doi termeni întîlnim în textele lingvistului american Louis Bloomfield. Pentru el, și denotația și conotația sînt fenomene ale semnificației. *Denotația* e sinonimă cu *sensul*

de bază al unui cuvînt, în timp ce conotația caracterizează asocierea stabilă a unui sens derivat cu semnificația primă. Aceasta este, cred, accepția cea mai răspîdită astăzi în studiile de specialitate, cu precizarea că, în multe cazuri, conotația nu are deloc un caracter stabil, ea fiind asociată, dimpotrivă, cu ideea de imprevizibilitate a sensului.

Între cercetătorii limbajului literar, Todorov și Jean Cohen au încercat fiecare să dea conotației o definiție în acord cu specificul demersurile lor analitice. Pentru Todorov – care se ocupa de problema personajului în romanul *Legături primejdioase* – conotația se manifestă ori de cîte ori un obiect e încarcăt cu o funcție alta decît funcția sa inițială, deci ea e un fenomen extralingvistic, ținînd de semnificația aplicată obiectelor, pe care lingvistica nu-l poate însă ignora.

Jean Cohen consideră denotația și conotația aspecte ale limbajului care nu pot fi înțelese în afara implicațiilor lor psihologice. Pentru că denotația se identifică cu funcția intelectuală, cognitivă, reprezentativă a limbajului, în timp ce conotația cuprinde aspectele emotive, afective. Cele două entități sînt opuse numai în plan psihic, pentru că altfel ele au același referent, sînt adică două expresii diferite ale aceluiași obiect²¹. Știm deja din observațiile anterioare că pentru Jean Cohen funcția conotativa caracterizează limbajul poeziei, în timp ce denotația aparține prozei. Opoziția care se stabilește e aceea dintre emoțional și non-emoțional, ca și cum poezia ar fi un domeniu exclusiv al sensibilității și intuiției, iar proza doar unul al intelectului și al cunoașterii raționale. E limpede că o astfel de distincție poate fi cu greu acceptată.

În ce privește propriul meu punct de vedere, el încearcă să valorifice pozițiile evidențiate mai înainte, dar mai ales punctul de vedere al lui Bloomfield, păstrînd discuția la un nivel strict semantic, fără însă a considera denotația o dimensiune exterioară limbajului literaturii și al poeziei. Aceasta presupune faptul că echivalențele „limbaj uzual = proză” și „proză = denotație” sînt de la bun început excluse. E mai mult decît evident că limbajul uzual și limbajul literaturii sînt domenii distincte ale semnificației. Diferența este clar marcată la nivelul funcțiilor. Pe de o parte, vorbim despre o funcție referențială și comunicativă, pe de alta, despre o funcție estetică sau poetică. Altfel, denotația și conotația caracterizează deopotrivă vorbirea cotidiană, proza, poezia și limbajul științific. Numai că ele sînt prezente în fiecare dintre acestea în grade și cu funcții diferite.

TRANSPARENTĂ, UZAJ, OPACITATE. Intră, după opinia mea, în sfera denotației toate actele lingvistice întemeiate pe uzaj, pe sensurile cunoscute de toată lumea. Orice formă semantică secundară, fie ea la origine și o metaforă căzută în spațiul public al comunicării, ține de această sferă. Conotația, la rîndul ei, cuprinde toate acele structuri verbale care se opun uzajului prin caracterul lor neobișnuit,

neașteptat. Conotația e un spațiu al invenției semantice, un teritoriu al continuei metamorfoze. În poezie conotația e întotdeauna un rezultat al exploatării procedeeleor lexicale: metaforă, metonimie, sinecdocă, epitet, comparație etc. Am putea accepta, cum se propune frecvent, că denotația reprezintă starea normală a limbajului, iar conotația starea sa excentrică, dar opoziția limbă comună – limbaj poetic, întemeiată pe distincția normă (denotație) – abatere de la normă (conotație) nu e deloc ușor de susținut, și asta din foarte multe motive.

Limba uzuală însăși nu poate fi considerată, cum am văzut, un spațiu în care cuvintele descriu cu precizie obiectele la care se referă. Sensul denotativ sau referențial al unui cuvânt nu poate fi redus la definiția lui abstractă din dicționar. La nivel abstract putem într-adevăr vorbi despre semantica univocă a unei limbi potențiale (numită de Chomsky „competență“) pe care fiecare dintre noi o deține ca posibilitate de comunicare verbală. Însă vorbirea, actul lingvistic concret („performanța“, cum spune lingvistul mai înainte amintit), verbalizat sau nu (în stările de monolog interior), nu este niciodată simplu denotativ.

Orice informație care leagă între ei doi indivizi, indiferent de natura ei, este o informație conotată. Accepțiile în care noi folosim cuvintele în vorbirea obișnuită nu se confundă decît în foarte rare cazuri cu definițiile lor riguroase. Fiecare vorbitor este și posesorul unui dicționar de uz propriu, conotat afectiv, senzorial, axiologic, volitiv etc. Cuvintele sînt vii pentru că ele circulă între oameni vii. Fiecare cuvînt își are, în funcție de vorbitor, mitologia sa secretă, inefabilă. Fiecare act de înțelegere a cuvintelor celuilalt înseamnă și o renunțare la propriile valori pe care tu le acorzi aceloraiși cuvinte.

Înțelegerea este, așadar, rezultatul unor reciproce procese de adecvare. Ea se produce undeva, la jumătatea distanței dintre două subiectivități aflate în ecuație, doar aparent reductibile la același numitor comun al sensului. Limba uzuală nu conține, prin urmare, sensuri pur referențiale decît dacă facem abstracție de vorbire. Or, limba e o formă instrumentală care aparține vieții, comunității sociale a indivizilor și tocmai faptul acesta asigură înțelegerea dintre oameni. Iluzia referențialității este mult mai puternică decît realitatea conotației. Adecvarea la un sens comun, presupus și verificabil (prin recurs – cînd e posibil – la proba adevărului sau falsității informației vehiculate), face comunicarea posibilă. Ea poate părea astfel un spațiu al sensurilor directe, exacte, obiective. Un spațiu, adică, aflat sub dominația acelei norme față de care am văzut că poezia deviază în mod constant.

Dar a înțelege poezia ca limbaj deviant înseamnă – am mai arătat acest lucru – a exclude din discuție o mulțime de texte de factură enunțativă cum este, de pildă, acest poem al lui Bertold Brecht:

*În camera mea atîrnă o sculptură în lemn japonez,
Masca unui demon rău, lacuită în aur.
Compătîmind privesc
Umflătele vine ale frunții, ce arată
Cît de obositor e să fii rău.*²²

Descoperim aici încercarea cuiva de a prezenta în modul cel mai simplu cu putință o revelație în ordinea subiectivității: contemplarea imaginii sculptate a unui duh malefic conduce la ideea că răutatea este obositoare. Autorul acestei descoperiri nu recurge, însă, pentru a arăta importanța descoperirii sale, la sugestie și indeterminare semantică. El vorbește „în proză”, folosește denotația cuvintelor, deși trăirea lui este una subiectivă, senzorială („privesc”), afectivă („compătîmind”) și intelectuală (partea a doua a textului rezumă parcursul unui gînd). *Masca nelegiuitului*, – așa se intitulează poemul – este un text transparent, lipsit aproape de orice figură retorică. Adjectivele „rău” și „umflăte” cu greu pot fi considerate epitete.

Pornind de la acest exemplu, se poate constata că în general *transparența* mesajului e o calitate a limbajului denotativ, pe cînd *opacitatea* e un efect al conotației. În concepția lui Tzvetan Todorov, expusă în volumul *Littérature et signification*, „transparența” și „opacitatea” sînt trăsături care separă limbajul uzual de limbajul poeziei. Dar limbajul uzual e conceput de poeticianul francez ca o virtualitate, ca un grad retoric zero al gîndirii și al verbalizării, inexistent în realitate. Discursul transparent, potențial „ar fi cel care lasă să fie vizibilă semnificația și care nu servește decît la a se face înțeles”²³. În opoziție cu acesta, „există discursul opac, care este atît de bine acoperit de desene și de figuri, încît nu lasă să se întrevadă nimic îndărătul lui: este un limbaj ce nu trimite la nici o realitate, care își ajunge sieși”²⁴.

În viziunea lui Todorov, limbajul figurat nu este sinonim cu limbajul poetic, chiar dacă cele două limbaje se pot uneori suprapune. Limbajul poetic (sau literar) este constitutiv discursului mimetic, care urmărește să ne prezinte lucrurile înseși, cum se întîmplă în poezia modernă din linia lui Mallarmé. Limbajul figurat pare, pe de altă parte, apanajul poeziei tradiționale. Regăsim astfel aici, formulată în alți termeni, distincția lui Genette dintre sensul *literar* și sensul *literal*.

Comentînd această opoziție dintre „figurat” și „poetic”, propusă de Todorov, autorii *Retoricii generale* arată că „totuși cele două limbaje luptă împotriva unui adversar comun, discursul transparent care împune conceptul abstract”²⁵. Dar atunci cum să rezolvăm în cadrul acestei tricotomii problema poeziei „enunțative”, directe, din care lipsesc figurile tradiționale?

Nu ar trebui oare să cădem de acord că poezia poate prezenta trei aspecte distincte: un discurs *figurat* (*traductibil*), un discurs *literal* (*metaforic* dar *netraductibil*) și un discurs *transparent* (*literal* el însuși,

însă lipsit de simboluri, metafore, sensuri figurate etc.)? Transparența și opacitatea caracterizează poezia în egală măsură și ele au în vedere limbajul poetic în totalitatea sa, indiferent de aspectele sale de moment și de rolul unor funcții dominante.

3. POEZIA ȘI LOGICA

REVERDY SAU HLEBNIKOV? Imposibilitatea practică a stabilirii unei variante lingvistice avînd caracter de normă, cu care să poată fi comparate „normele” limbajului poetic, așa cum s-au modificat ele de-a lungul timpului, este mai mult decît evidentă. Pentru Tzvetan Todorov, ca și pentru Gérard Genette²⁶, gradul zero al exprimării, principiul lingvistic în funcție de care pot fi discutate metamorfozele figurii, nu reprezintă decît o virtualitate, o abstracțiune. Mai concret și mai puțin rafinat în distincții, Jean Cohen opune poezia prozei, la rigoare – prozei științifice. Există însă și poziții cu mult mai exigente.

Poetica matematică, reprezentată la noi de Solomon Marcus, reia tradiția gîndirii estetice a lui Pius Servien și consideră că singurul limbaj cu adevărat opus poeziei este limbajul matematic. Opozițiile semiotice dintre cele două spații ale semnului sînt desenate cu fermitate. În *Poetica matematică* (1970), Solomon Marcus stabilește nu mai puțin de 25 de distincții posibile. Multe dintre acestea pot fi regăsite și în celelalte operații de raportare a poeziei la alte tipuri de limbaje. Binomurile *logic/alologic* și *logic/para-logic*, de exemplu, sînt extrem de frecvente în vocabularul lui G.R. Hocke din studiul *Manierismul în literatură*.

Dar să vedem mai întîi care este opinia autorului. Pornind de la premisa că logica este un domeniu al gîndirii despre adevărul și falsitatea propozițiilor, matematicianul român consideră că poezia – ale cărei enunțuri sînt indiferente față de problema raportului adevărat/fals – poate fi descrisă ca o deviere spre alogic: „Este absurd să ne întrebăm dacă luna este într-adevăr o fecioară, așa cum o interpretează Eminescu”²⁷, ceea ce înseamnă că „luna-fecioară” este expresia unei gîndiri care exclude logica, putînd fi astfel considerată alogică.

Nu cred însă că discuția despre logic și alogic în poezie trebuie redusă pur și simplu la condiția validării enunțurilor. Dacă ne-am rezuma doar la atît, am putea la fel de bine să opunem logicii proza. Or nu aceasta este problema. Logica este o constantă a vorbirii comune. Faptul că această vorbire reprezintă și ea un spațiu al figurilor, al jocurilor de cuvinte și, nu de puține ori, al sofismelor, nu exclude problematizarea relației dintre logica gîndirii uzuale și logica gîndirii poetice.

Putem apela și de data aceasta la exemple. Creația lui Pierre Reverdy sau Hlebnikov (care vedea în poezie o artă a „transraționalului”) ține de spațiul semantic al alogicului, propunând tot felul de realități obiective și subiective imposibile în ordine rațională. Diferența dintre cei doi poeți e, totuși, mare și numai aparent poezia lor prezintă puncte de contact.

Reverdy e un poet al ilogicului și chiar al absurdității, în măsura în care creația sa urmărește o „violare deliberată a logicii prin logică”²⁸. Construcția calculată, creația poetică înțeleasă ca o „ars combinatoria”, premeditarea prin rațiune a actului poetic sint trăsături definitorii ale poeziei lui Reverdy. Poetul însuși ne-o spune:

Imaginea este o creație pură a spiritului. Ea nu se naște dintr-o comparație ci din apropierea a două realități mai mult sau mai puțin îndepărtate. Cu cât relațiile a două realități apropiate vor fi mai depărtate și mai juste, cu atât imaginea va fi mai puternică – și cu atât puterea ei emotivă și realitatea poetică vor fi mai mari.²⁹

Ace prin urmare dreptate André Breton, în primul manifest al suprarealismului, să considere aceste aserțiuni niște constante ale unei estetici *a posteriori*, inacceptabilă din punctul de vedere al unei ontologii poetice naturale. Ceea ce-l preocupă pe Reverdy nu este adevărul (cel al logicii sau al trăirii), ci realul. Un real înțeles mai degrabă ca o realitate semantică, produs al transformării cuvintelor. Iată o altă declarație a aceluiași poet:

Căci nu e vorba de a face ceva adevărat. Adevărul de astăzi este falsitatea de mine. Acesta este motivul pentru care poeții nu au aratat niciodată vreo grijă față de adevăr, ci întotdeauna numai față de real. Acum însă, atenției cuvintele sint pentru toată lumea, voi trebuie deci să faceți, din cuvinte ceea ce nimeni n-a mai făcut.³⁰

Poezia lui Reverdy, spre deosebire de cea a suprarealiștilor, cu care nu trebuie confundată, în ciuda adeziunii poetului la mișcarea inițiată și condusă de Breton, se înscrie în buna tradiție a poeziei „raționale” și a „permutărilor constructive” teoretizate, rind pe rind, de Tesauro, Harsdörffer, Friedrich Schlegel, Mallarmé, Valéry. O formulare limpede a sarcinilor poeziei de a produce hazardul deliberat găsim în meditațiile lui Novalis:

Poetul se folosește de lucruri și cuvinte ca de clapele unui pian, iar poezia toată se întemeiază pe asociația de idei activă, pe *producerea* – automată, *deliberată*, *ideală* – a *hazardului*.³¹

Cazul poeziei lui Hlebnikov e cu totul altul. Ingineria poetică se află în afara viziunii sale despre rosturile poeziei. Ilogismul textelor sale nu este rezultatul unei deliberări, al imaginației programate. Chiar dacă Hlebnikov este și autorul unor articole asupra unui posibil nou limbaj poetic (numit *zaum*), creația sa nu e urmarea unor premedități raționale. Ceea ce caută și descoperă poetul rus este o altă logică a existenței, o altă perspectivă de valorizare a lucrurilor, o știință a

înțelegerii datelor vieții care să depășească perimetrul ingrat al antropocentrismului. Hlebnikov e un fel de Rimbaud al secolului XX. În prefața din 1928 la operele complete ale acestui inimitabil poet modern Iuri Tinianov notează următoarele:

Noua viziune a lui Hlebnikov care amesteca într-un mod infantil și păgîn ceea ce este mic cu ceea ce este mare nu admitea ca limba îngustă și compactă a literaturii să nu lase să fie exprimat ceea ce este cel mai important și cel mai intim, nu admitea ca aceste date să fie refulate în fiecare clipă de „ambalajul” limbii literare și declarate „produse ale hazardului” [...] Hlebnikov teoreticianul devine un Lobacevski al limbajului: el nu descoperă doar mici lacune în vechile sisteme, ci descopera o nouă structură pornind de la melanjul lor arbitrar. Noua sa viziune, foarte intimă, aproape copilărească, apare ca o nouă structură a cuvintelor și a lucrurilor.³²

ANALITISM ȘI LOGICĂ PE DOS. Multă vreme, de la simbolism încoace îndeosebi, poezia a fost echivalată cu domeniul alogicului sau al metalogicului. Cuvintele lui Macedonski – „Logica poeziei este ilogică la modul sublim” – sînt astăzi prea bine cunoscute. Se face însă eroarea de a considera că poezia își validează natura numai în astfel de cazuri în care limitele gândirii organizate sînt transgresate și contactul cu lumea și observația empirică directă este suspendat în favoarea unei irealități imaginative paralelă cu, și străină de realitatea pur și simplu.

Nu este tocmai așa. Mai ales în poezia modernă și postmodernă lucrurile stau puțin altfel. Am văzut că Francis Ponge își construiește textele după modelul demonstrativ al discursului științific. Am constatat că meditația asupra timpului care deschide cele *Patru cvartete* ale lui T.S. Eliot este concepută în cea mai autentică și tradițională logică filosofică. Începutul poemului *Ora de dictare* a lui Jacques Prévert e cunoscut de toată lumea. Textul în întregimea lui nu face altceva decît să pună în termeni conflictul oricînd posibil în viața cotidiană dintre logica științei sau a bunului simț și ilogicul actelor de imaginație. Dar ce altceva decît o speculație poetică a datelor logice ale comportamentului uman comun este acest text intitulat (raționament deductiv transformat în titlul) *Trebuia să i se facă semn manipulantului* al lui Raymond Queneau?:

*Doamna aștepta autobuzul
domnul aștepta autobuzul
un dulău negru trece schiopătînd
și doamna se uită la cîine
și domnul se uită la cîine
și-ntre timp autobuzul s-a dus.*³³

Austriacul Peter Handke creează o *Lume de-a-ndoaselea*, întemeiată pe o logică lingvistică răsturnată, în negativ, menită să scoată în

evidență absurditatea rațională a stereotipiei existenței, depersonalizarea mecanică a subiectului uman:

*Mă trezesc și iată-s adormit.
Nu privesc obiectele și obiectele mă privesc.
Nu mă umezesc și sub picioarele mele pământul mă umezește
Nu mă privesc în oglindă și în oglindă mă văd.
Nu rostesc cuvinte și cuvintele mă rostesc.
Mă duc la fereastră și sint deschis.
Mă scol și zac întins.
Nu deschid ochii și ochii mă deschid.
Nu aud zgomote și zgomotele mă aud.
Nu beau apă și apa mă bea.
Nu pun mîna pe obiecte și obiectele mă înșfacă.
Nu pornesc spre nici o direcție și ținuta mă pune-n mișcare...³¹*

În poemul *Torsiunea lui Möbius*, Gellu Naum pornește de la principiul dreapta-stînga al alcatuirii corpului uman și extrapolînd logica lui bivalentă construiește un text, continuabil la infinit, al tuturor simetriilor „poetice” posibile:

*Mîna mea stîngă și ochiul meu drept
mînușa mea stîngă și gheata mea dreaptă
lampa mea dreaptă și calul meu stîng
marul meu stîng și glasul meu drept
haina mea dreaptă și urechea mea stîngă
pălăria mea stîngă și urechea mea dreaptă
cheia mea dreaptă și covorul meu stîng etc etc.*

Limbajul analitic, enunțiativ, epurat de prezența conotațiilor afective, limbajul logic al discursului descriptiv, cu o orientare obiectivă precisă, reține atenția, mult înaintea lui Raymond Queneau și a lui Peter Handke, unei întregi grupări de poeți americani ai anilor '30-'40 din secolul trecut, între care se distinge Louis Zukovsky. Poemul *Totul* este o construcție lucidă, rece și lipsită de sentiment, o epură a unor repetabile gesturi cotidiene în care se revelează, încă o dată, strania semnificație a actelor ne semnificative:

*Spre lavaboul meu
în care-mi spăl
mîna stîngă
și mîna dreaptă
Spre lavaboul meu
al cărui soclu este grec
și a cărui coloană*

*e de marmură
 Spre lavaboul meu
 a cărui cuvă
 e un oval
 într-un pătrat
 Spre lavaboul meu
 cu pătratul lui de marmură
 ce are două ovale mai mici
 la dreapta și la stînga pentru săpun
 Vine un cîntec de apă
 de la robinetele din dreapta și din stînga
 mîinile mele stîngă și
 dreaptă amestecînd fierbinte și rece
 Vine un șuvoi pe care
 dacă l-am denumit cîntec
 este un cîntec
 în întregime în capul meu...³⁵*

Formele și spațiile spre care se îndreaptă poezia denotației sînt însă mult mai numeroase decît exemplele aduse în discuție pînă acum. Există nu doar o poezie a logicii și a silogismului, ci și una a geometriei și fizicii. Să ne gîndim doar la volumul *Laus Ptolemaci* al lui Nichita Stănescu, care el singur ar merita o analiză în detaliu. Am văzut mai înainte un fragment din poezia italianului Elio Pagliarani, în care formele celui mai pur limbaj științific interferează cu fragmente de adresare colocvială.

Există chiar și o poezie a gramaticii, a fonologiei și a semanticii, pe care o ilustrează germanul Helmuth Heissenbüttel sau, la noi, Gheorghe Iova. Metapoezia lui Bogdan Ghiu e și ea construită cu mijloacele denotației și ale analizei obiective. Romulus Bucur schițează în volumele sale o logică „prozastică” a sentimentelor, stărilor și reacțiilor cului cotidian. Ioan Flora caută apele calme ale rostirii denotative pentru a-și disciplina imaginația și pulsunile existențiale. Multe alte nume din spațiul poeziei românești, simptomatice pentru formele poeziei directe, ar trebui aduse în discuție, începînd cu Mircea Ivănescu, Victor Felea și Petre Stoica, trecînd printr-o anumită zonă a poeziei lui Virgil Mazilescu, Vasile Vlad și Constantin Abăluță, prin aforistica politică a lui Augustin Pop sau prin descriptivismul silogistic al lui Petru Romoșan sau Matei Vișniec, și sfîrșind cu generația încă tinerilor poeți, reprezentată de Simona Popescu, Andrei Bodiu, Marius Oprea, Caius Dobrescu, Dumitru Crudu, Marius Daniel Popescu, Ioan S. Pop, Mihai Ignat, Svetlana Cârsteian și alții.

4. LITERAR ȘI LITERAL

ÎNTRE DICȚIONAR ȘI RETORICĂ. Termenii *literar* și *literal* au fost deseori folosiți de-a lungul prezentelor considerații. Explicațiile noastre au nevoie de aceste cuvinte cheie. E greu să le ocolești. Sensul lor antinomic este extrem de binevenit în orice încercare de a distinge a unor tipuri diferite de poezie. Din păcate, accepțiunile lor variază de la un poetician la altul. Todorov și Genette nu înțeleg același lucru prin noțiunea de limbaj *literar*. În ceea ce-l privește pe autorul *Figurilor*, se poate pune întrebarea – cum observă Nicolae Manolescu într-un articol³⁶ – dacă opinia sa asupra poeziei *literare* (tradiționale) nu e cumva subminată de interesul excesiv acordat figurii retorice. Căci distincțiile mereu reluate și rafinate asupra concepției despre limbaj a vechii retorici duc, în cele din urmă, la imposibilitatea de a mai echivala – potrivit postulatului inițial – literaritatea cu limbajul figurat. Același Nicolae Manolescu și, după el, Ștefan Augustin Doinaș³⁷, descoperă o viziune duplicitară asupra poeziei la Breton și Mallarmé, care, în texte și contexte diferite, susțin cind caracterul literal, cind caracterul literar al poeziei.

Care sint, de fapt, sensurile exacte, primare, în versiunea dicționarului, ale celor doi termeni? După *Lexis* (ediția 1979), unul dintre cele mai complete *Larousse*-uri ale limbii franceze, cuvântul *literal* este legat inițial de ideea de literă a alfabetului, apoi de spiritul literei. Este literal ceea ce respectă sensul strict al cuvintelor scrise. O traducere literală este o traducere cuvânt cu cuvânt, conformă cu originalul. Sensurile „retorice” ale cuvântului nu sint înregistrate nici în acest dicționar, nici în *DEX*-ul românesc, din care aflăm, totuși, în plus că noțiunea în discuție mai înseamnă și „textual”, „exact”.

Termenul *literar* apare abia o dată cu ideea și noțiunea de literatură. El privește așadar literatura, activitatea scriitorului. Este literar ceea ce are calitatea estetică recunoscută unei opere de literatură (sens cunoscut în Franța din 1830). În secolul nostru, termenului i se adaugă și o nuanță peiorativă, aceea de „lipsit de adevăr” și „artificial”. Nuanță pe care *Dicționarul explicativ al limbii române* nu o înregistrează.

Și care, totuși, mi se pare esențială pentru înțelegerea accepțiunilor acestui cuvânt în vocabularul studiilor de neoretică. Genette are, desigur, dreptate, atunci cind pune semnul egalității între spațiul de manifestare a figurii și expresivitatea literară. *Literaritatea* unei poezii se naște dintr-un set de trăsături adăugate unui limbaj care altfel ar fi rămas comun și inexpresiv. Sensul literar al unui semnificat textual este obținut artificial, prin deviere și deformare semantică sau de altă natură. Este vorba de niște moduri ale abaterii întotdeauna reducibile. „Figura” neoclasicismului francez se deosebește prea puțin, ca scopuri și mijloace, de definiția lui Aristotel.

Dacă este artificial, limbajul literar e și un limbaj lipsit de adevăr. Existența lui e una strict ornamentală. Orice podoabă e făcută să atragă atenția privitorului (cititorului, în cazul de față) și în felul acesta ea poate să ascundă ceva inferior ei, de obicei cea mai banală proză. Podoabele acestui limbaj fac parte dintr-un inventar cunoscut cu destulă precizie. A respecta acest inventar înseamnă a respecta o convenție dată și astfel a satisface aproape toate așteptările cititorilor. Câtă vreme se știe cu destulă siguranță ce este literatura și cum funcționează ea, sensul literar rămâne viabil.

Literalitatea e o descoperire de dată mai recentă. Sensul retoric al cuvântului „literal” apare o dată cu o nouă mentalitate în înțelegerea poeziei. Revoltându-se împotriva propriei sale condiții de trup prozaic înveșmîntat în hlamida figurilor, începînd cu primii poeți moderni, textul liric va pretinde să fie citit în litera lui, ca un limbaj care nu spune mai mult decît ceea ce spune, aspirînd spre primordialitatea rostirii. Urmează că literalitatea implică răsfrîngerea cuvîntului asupra propriului său conținut, pe care îl arată și îl ascunde în același timp. Conținutul acesta nici nu poate fi altfel comunicat, pentru că el este solidar cu expresia sa.

În realitate, în această situație nu se mai poate vorbi despre o formă independentă, analizabilă independent. Înlocuirea în limbajul criticii a noțiunilor de „formă” și „conținut” cu noțiunea de „structură” are probabil o legătură și cu acest nou limbaj al poeziei care este, cum am mai spus, adevăratul limbaj poetic.

Să notăm, în concluzie, că poezia lui Rimbaud, Mallarmé, a simboliştilor și suprarrealiştilor, întreaga poezie considerată de Hugo Friedrich reprezentativă pentru lirica modernă este o poezie literală.

Susținînd toate acestea, nu cred că m-am îndepărtat prea mult de spiritul în care Gérard Genette face următoarea afirmație:

În poezia modernă cuvîntul este de neînlocuit *pentru că este literal*, în poezia clasică el poate fi înlocuit *pentru că este literar*.³⁸

Această constatare lasă însă nerezolvată aceeași veche problemă a poeziei „enunțative”. Deși caracterul literal al acesteia pare în afară de orice comentariu, ceva de comentat în ceea ce o privește rămîne încă. Literală este, în fond, și poezia lui Pierre Reverdy și poezia lui Kavafis. Dar ce diferență enormă între configurațiile semantice ale textelor celor doi poeți! Cum să-i compari și ce elemente comune să găsești? Nu pare Reverdy mai aproape de poeziile manieriste și baroci ai secolelor XVI și XVII, a căror creație se înscrie în conceptul acelei poezii traductibile despre care vorbeam mai înainte?

Literalitatea poeziei moderne comportă, și ea, cel puțin o distincție esențială. Pentru că există o *literalitate produsă de conotație*, a devierii semantice ireductibile, și o *literalitate cu o bază denotativă*, în care cuvintele spun exact ceea ce spun nu numai în limba poetului, ci și în

limba celorlalți oameni. Poezia fără imagini metaforice, poezia directă, intrudită cu proza, se află sub egida celui de-al doilea tip de literalitate.

TREI ANALIZE SIMPTOM. Sensul acestei discuții se va clarifica și mai mult dacă vom recurge și de data aceasta la câteva exemple. Pentru a păstra unitatea discuției, le vom alege pe toate din spațiul poeziei românești. Să vedem mai întâi cazul poeziei literare. Iată o strofă prea bine cunoscută dintr-o poezie a lui Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*:

*Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;
Către țărnul dimpotrivă se întind, se prelungesc.
Și-ale valurilor mindre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadența îl izbesc.*

Înainte însă de a trece la analiză, să-i dăm cuvântul lui Roland Barthes pentru câteva clarificări importante:

În perioada clasică proza și poezia sînt mărime, diferența lor poate fi măsurată [1]. Dacă denumesc proza un discurs minim, care vehiculează în modul cel mai economic gîndirea, și dacă denumesc „a”, „b”, „c” attribute particulare ale limbajului, inutile dar decorative - cum ar fi metrul, rima sau ritmul imaginilor -, întreaga suprafață a cuvintelor va lua în dubla ecuație a domnului Jourdain forma.

Poezie = Proză + a + b + c

Proza = Poezie - a - b - c

De aici reiese în mod evident că Poezia este totdeauna diferită de Proză. Dar această diferență nu este una de esență, ea ține de cantitate. Ea nu atențuează deci la unitatea limbajului, care este o dogmă clasică.²⁹

Chiar dacă ele fac parte dintr-o poezie cu temă romantică, versurile lui Grigore Alexandrescu sînt aproape tipice pentru discursul poetic de factură clasică, cel din ecuația lui Roland Barthes. Strofa conține două enunțuri destul de banale: „Umbrele lungi ale turnurilor stau culcate peste apă” și „Valurile apei se izbesc ritmic de zidul mănăstirii”, rescrise însă în limbajul prescris al poeziei.

Ce înseamnă aici „prescris”? Faptul că pentru a transforma în poezie cele două enunțuri în proză trebuie să recurgi în mod obligatoriu la structura versului, la imperativele ritmice și stilistice ale versificării. În cazul de față, lungimea versului nu este un element indiferent temei abordate. Subiectul istoric al textului impune o gravitate, o solemnitate a tonului, induse încă din prezentarea cadrului fizic. Poezia e scrisă în versuri egale, de cîte 15 și 16 silabe. Emistihurile se compun fiecare din cîte un anapest și un peon retoric, rezultînd în final un ritm trohaic care întărește marțialitatea rostirii. Cezura de la jumătatea versului marchează și ea, o dată în plus, cadența gravă, maiestuoasă a desfășurării sensului³⁰.

Poezia clasică e o poezie scrisă pentru ureche și nu pentru ochi. Ea obligă la o lectură vocală, chiar dacă această lectură se produce doar în gînd. Citirea nu devine în felul acesta mai puțin orală.

Unitatea gramaticală a limbajului este aici în mod firesc respectată. Cele trei mari secvențe semantice (versul 1, versul 2 și versurile 3-4) sînt logice, raționale. Din punct de vedere al principiului exprimării clare, concise, corecte, ele nu contravin normelor din uzajul zilnic. Primele două versuri sînt două segmente propoziționale. (Predicatul „se prelungesc” fiind în redundanță cu predicatul „se întind”, putem considera că ele semnifică o singură unitate predicativă). Ultimele două se constituie dintr-o propoziție dezvoltată, ruptă la jumătate de cezura finală a versului 3.

Este evident, însă, că din punct de vedere topic strofa lui Alexandrescu e mult diferită de geometria liniară a exprimării comune. Faptul acesta nu are nimic neliniștitor. Inversiunea, ca și repetiția unor structuri morfologice („ale turnurilor”, „ale valurilor”) fac parte dintr-un orizont de așteptare prestabilit. Utilizarea neobișnuită a ordinii cuvintelor în enunț nu este aici sinonimă cu o violare a codului sintactic. Ea reprezintă o figură între altele, înscrisă în canonul abaterilor permise. Rima (încrucișată) este, fără îndoială, aici, doar o „sclavă a sensului” (cum pretindea Boileau). Sonoritatea finală comună a rimelor nu conduce (precum în simbolism) la paronomasie, adică la contaminare semantică, la atragerea cuvintelor, indiferent de sensul lor, în aceeași sferă a unui înțeles mai general, cu valoare metaforică pentru restul substanței lingvistice. „Culcate” și „spumegate”, „prelungesc” și „izbesc” sînt rime antitetice, deși acesta s-ar putea să fie un rezultat al întîmplării.

Figurile lexicale au o valoare într-adevăr decorativă. Sintagma „peste unde stau culcate” nu este propriu-zis o personificare. Expresia verbală „stau culcate” funcționează aici ca un sens secundar (cunoscut uzajului), și nu figurat. Epitetele „dimpotrivă”, „mîndre” și „vechi” sînt epitete doar așa cum le-am scris, între ghilimele. Ele au rolul de a împodobi obiectul numit, nu de a-l revela sub un aspect al său mai puțin obișnuit. Singura figură cu adevărat spectaculoasă este „generații spumegate”, dar și această imagine își anulează dintru început forța de impact prin chiar contextul care singur o traduce. „Ale valurilor mîndre generații spumegate” e un enunț compact în care abaterea metaforică își conține propria modalitate de reducere: „generații spumegate” = „valuri ce se izbesc din trecut și pînă astăzi în zidul vechi al mănăstirii”.

Strofa întîi a poeziei *Umbra lui Mircea. La Cozia* e descriptivă. Ea are caracter de decor. Primele patru versuri ale textului împreună cu ultimele două au menirea de a alcătui o ramă pentru meditația istorică ce va constitui adevăratul miez al poeziei.

Să vedem însă care sînt elementele acestui decor. Sînt ele alese la voia întîmplării, sînt ele indiferente pentru rememorarea istorică și dezlănțuirea retorică ce vor urma? Cîtuși de puțin. „Turnuri”, „umbre”, „țărni”, „valuri”, „zid”, „mănăstire” sînt motive care schițează un tablou măreț, sacru, misterios, în ultimă instanță stereotip pentru orice gest poetic clasico-romantic de evocare a unor figuri grandioase și pentru orice meditație emfatică asupra timpului istoric. Tabloul e construit după toate regulile traductibilității. Este clar, de pildă, încă din prima strofă, că tot ceea ce ne va prezenta poetul în continuare va fi o realitate poetică subsumată unei teme majore. Cu un astfel de exordium nu se poate glumi, cititorul știe bine ce i se va oferi mai departe.

În sfîrșit, încercînd să facem o comparație între aspectul sonor și aspectul semantic al strofei, observăm imediat superioritatea estetică a celui dintîi. Valoarea poeziei lui Grigore Alexandrescu se concentrează în ritmică și eufonie, în versificație. Este evident că originalitatea poezilor aparținînd sferei literarității sensului e rezultatul unei deosebite înzestrări prozodice.

Să încercăm să vedem în continuare de ce poezia modernă nu mai este un text traductibil, reductibil la un virtual fragment de „proză”, de ce trebuie să vorbim în cazul ei despre un sens literal, iar figurile prin care se manifestă acest sens nu mai sînt propriu-zis niște „figuri”, ci, mai degrabă, niște „imagini”⁴¹. Propun spre analiză o scurtă poezie a lui Dimitrie Stelaru intitulată *Sfîrșit*:

*Ascultă-mă, ascultă neliniștea pașilor
Din somn - drumuri ascunse în lună;
Largurile, pînzele nopților cresc -
Pe-aproape cartea le adună.
De jur împrejur o legendă,
Ca un sol, tulbură trecerea.
Aburul trupului blestemă cerul
Gloria fulgeră ca o stea.*

Mai poate fi transpus acest poem în ecuația Poezie = Proză + a + b + c? Există niște enunțuri comune, neutre din punct de vedere al figurației verbale, la care să putem reduce cele două strofe? Cu siguranță nu. Poezia în întregul ei este produsul unui sentiment pe care l-am putea descrie eventual prin fraza „sînt că în curînd voi muri.” De la un capăt la altul, poezia nu pare altceva decît o metaforă a pre-simțirii morții. Cel puțin, aceasta poate fi prima noastră impresie. Ea nu constituie însă singura cale a unei posibile interpretări. Poemul pe care îl avem în față se recomandă, înainte de toate, prin ambiguitatea sa voită. Sensul integral al comunicării scapă aici poetului însuși.

Să urmărim acum nivelele de organizare ale poeziei. Din punct de vedere fonologic și prozodic, puține elemente spectaculoase sînt de consemnat. Poezia are un ritm, dar ritmul acesta nu mai e scos dintr-un inventar de scheme acustice, cum se întîmplă în poezia clasică. Ritmul aici e liber și el rezultă din cadența desfășurării imaginilor, dintr-un fel de respirație metrică inegală din punct de vedere silabic. Faptul că versurile 2-4 și 6-8 rimează nu ne poate înșela. Rimele acestea nu țin de o necesitate a versificației și tocmai de aceea ele par întîmplătoare. Cum ar spune Boileau, sensul trebuie să alerge după substanța lor fonetică pentru a le ajunge.

Mai mult decît atît, cele două rime din ultima strofă sînt disonante, ele insolitează așteptarea omofonică a cititorului. „Trecerea” rimează cu „stea” doar vizual, prin repetarea grupului „-ea”, nu și auditiv.

Despre o simetrie a emistihurilor nu mai poate fi vorba aici. Versurile nu mai sînt marcate de cezuri care să le împartă în unități egale, repetabile. Logica distribuirii enunțurilor în rinduri cu valoare de vers ar pretinde, de exemplu, ca sintagma „din somn” să aparțină primei unități lingvistice. Nu pauzele dintre segmentele metrice organizează grafic poezia, ci altceva, un sentiment interior greu de explicat. Iată o altă posibilă dispunere în pagină a primei strofe:

*Ascultă-mă,
Ascultă neliniștea pașilor din somn –
Drumuri ascunse în lună;
Largurile,
Pinzele nopților cresc –
Pe-aproape cartea le adună.*

O privire atentă asupra noului aspect grafic al poeziei ne poate arăta că sensul ei devine oarecum altul. Forma este și ea, la urma urmelor, un element al mesajului, al semnificației.

Dar să urmărim în continuare nivelul sintactic. Spre deosebire de Grigore Alexandrescu, Dimitrie Stelaru face din sintaxă o formă de violare a normei gramaticale. Cele trei linii de pauză din cuprinsul celor două strofe au o valoare semantică. Cititorul e obligat să le citească, pentru a putea astfel reface elementele de sens de care are nevoie. Primele două versuri ale poeziei ar putea fi înțelese așa: „Ascultă-mă, ascultă neliniștea pașilor din somn *care sînt* [ca] *niște* drumuri ascunse în lună.” Imaginea astfel obținută, clară din punct de vedere gramatical, ar fi însă o absurditate chiar și în ordinea unei logici poetice oricît de elastice. Putem da și o altă interpretare grafemului „-”: „Somn(ul) seamănă cu *niște* drumuri ascunse în lună”, ceea ce ar fi mai plauzibil. Cert este că nu vom ști niciodată cu precizie ce a vrut poetul să spună prin primele două versuri ale poeziei.

În realitate, problema lui „a vrut să spună” este exclusă din poezia modernă⁴². Poetul spune și atît, el nu are nimic, nici un sens clar și prestabilit, de ascuns. El vorbește literal și cuvintele sale trebuie să fie luate și înțelese ca atare. Cum însă, cită vreme aceste cuvinte se inseriu într-un spațiu de apăsată ambiguitate?

Nu putem să nu remarcăm indeterminarea ca și absolută atît a mesajului, cit și a raporturilor dintre cuvinte și o eventuală referință. Cui i se adresează poetul? Cititorului, iubitei, unui prieten, propriei sale conștiințe? Nu putem formula un răspuns clar. Apar însă nenumărate alte întrebări posibile: Ai cui sint pașii care tulbură somnul? Ce sînt „largurile” și de ce aceasta substantivizare la plural a unui adjectiv? Despre ce fel de carte vorbește poetul? O carte a vieții? O carte a sorții? Propriul sau manuscris? Ce înseamnă „aproape”? „Aproape” de cine? E inutil să continuăm șirul întrebărilor și în legătură cu cea de-a doua strofă. Orice răspuns al nostru nu poate fi decît o presupunere.

Există însă și o problemă a titlului. Cuvîntul „sfîrșit”, așezat ca antet al poeziei, are menirea să indice un posibil drum al interpretării. „Sfîrșit” poate însemna aici „moarte”, cum sugeram la început. Însă la fel de bine: „punct final al unei acțiuni”, „limită temporală sau spațială”, „final de zi, de anotimp, de epocă” etc. Titlul ilustrează și el noua condiție semantică a poeziei moderne. El și-a pierdut caracterul univoc și explicativ din poezia anterioară, pentru a deveni ambiguu, nedeterminat ca textul însuși. Titlul încetează astfel a mai fi un indice de cod al poeziei. Cititorul se vede deposedat și de ultima sa șansă de a reduce ceea ce citește la un înțeles logic și rațional, general.

Ultimele observații pe care aș vrea să le mai fac privesc gradul de închidere al mesajului acestei poezii. Nu atît faptul că nu știm cui i se adresează poetul e aici de primă importanță, cit caracterul opac al discursului. O puternică undă de conotație semantică contaminează de la bun început cuvintele.

Vocabularul lui Dimitrie Stelaru nu se mai compune din „cuvintele tribului”. Poetul își administrează singur sensurile și rămîne indiferent față de minima transparentă de care cititorul ar avea nevoie pentru a ajunge măcar la iluzia unei minime relații de comunicare. Expresia „de jur împrejur” și-a pierdut cu totul sensul ei obișnuit, pentru că ea nu mai încercuiește ceva determinat: corpul, eul, o casă, un peisaj etc. „O legendă” „tulbură trecerea”. Ea seamănă cu „un sol”. Trecerea poate fi aici o trecere spre moarte, dar și trecerea timpului, a anotimpului etc. De ce e comparată legenda cu un sol e greu de spus. Am putea să facem o legătură între „legendă” și „cartea” din prima strofă. Dar mai este cartea aceasta o carte cu pagini materiale, un volum de scrieri? Nu e vorba, totuși, de altceva?

Un scurtcircuit inexplicabil, declanșat pe rețeaua semnificațiilor, a modificat toate legăturile firești dintre cuvinte și poezia în întregul ei

a devenit un spațiu ermetic. Mesajul se închide asupra propriei sale naturi. Literalitatea conotativă a textului suprimă orice putință de interpretare univocă a ceea ce se spune. O individualitate subiectivă ireductibilă s-a întrupat într-un limbaj care pare să ne ignore pe noi, cititorii. Iar celui care scrie faptul acesta i se pare firesc. Dacă n-ar fi fost așa, și-ar fi luat niște minime măsuri de precauție.

Am ales pentru ilustrarea poeziei literale denotative un poem intitulat *Vacanță* dintr-un volum din 1970 (*Poesii*) al lui Mircea Ivănescu:

*Dimineața, ea se scula foarte devreme,
să vadă cum răsărea soarele. Eu dormeam – și prin somn
o auzeam ridicându-se din pat, fumind, sau citind
și întorcea atât de repede paginile încît eram sigur
că dormeam între fiecare din ele.*

*La început, îmi cerea să merg cu ea. Pe urmă a renunțat.
Se ducea singură, undeva în pădure – cu vreo carte,
sau doar așa, singură, cu ochii închiși, stînd
la soarele timpuriu. Eu dormeam. Mă duceam mai tîrziu
să o caut. Cîteodată îmi suridea vîzîndu-mă.
Alteori rămînea serioasă.*

Există situații în care, pentru a stabili apartenența unui text la un gen sau altul de discurs, sîntem nevoiți să apelăm la criterii exterioare esteticului în sens obișnuit. Iată numai cazul de față. Poemul lui Mircea Ivănescu nu este un fragment decupat dintr-o scriere în proză deasupra căruia s-a așezat la repezeală un titlu. Enunțurile nu acoperă compact pagina, ele mimează ideea de vers, deși versificația metrică îi e cu totul străină textului. Tocmai dispunerea specială a materiei lingvistice în pagină face din această scriere un poem și nu altceva. Altfel, poetul își prozaizează discursul cu bună știință. Nici măcar începuturile de rînd nu sînt scrise cu literă mare.

Tot ceea ce se spune în cuprinsul poemului e aparent de o mare banalitate. Să fi făcut parte dintr-o lucrare narativă, propozițiile lui Mircea Ivănescu s-ar fi constituit într-un fel de moment pregătitor pentru o întimplare ulterioară. În proză, aceasta ar fi fost partea afectată prezentării datelor problemei. Adică: Sîntem în vacanță; există un cuplu; ea se scoală devreme; lui îi place să (mai) doarmă; ea iese în natură; cînd se trezește, el se duce să o caute; în sfîrșit – reacțiile ei cînd îl vede pe bărbat. Atît ne spune, în mare, și poezia.

Și totuși, prozaismul acesta afișat, nepăsarea față de orice posibilitate de marcare a textului prin unele „poetisme” la îndemînă (cîteva epitete, de pildă), tonul sec, liniștit, apatic aproape, al rostirii, jocul segmentării discursului în enunțuri cînd mai lungi cînd mai scurte, eludarea sentimentului și perspectiva comportamentistă a derulării

subiectului sînt niște forme nu de îndepărtare de poezie, ci de apropiere de ea.

Textul acesta este, paradoxal, ca orice poezie a lui Blaga sau Nichita Stănescu, concretizarea lingvistică a unei revelații, a unei intuiții inefabile în ordinea existenței. Dar această existență e una deposestată de fantasmalele oricărui orizont metafizic. Dimineața lui Mircea Ivănescu, gesturile bărbatului și gesturile femei sînt niște manifestări ca oricare altele. Ele nu sugerează ceva aflat dincolo de litera textului, nu simbolizează, nu ascund. Discursul poetic se alcătuieste dintr-un vocabular sărac și tern, sintaxa e corectă și simplă, deși nu lipsită de rafinament. Verbele sînt prezente din abundență, ceea ce arată că ne aflăm în fața unui text mai degrabă narativ decît descriptiv. Ar fi poate preferabil să spunem că avem de-a face cu o narațiune descriptivă exactă și economică, deloc lipsită de complexitate.

Dimineața din poemul *Vacanță* e un moment anodin dar semnificativ pentru viața unui cuplu, în care partenerii se simt bine, fiecare cu obiceiurile lui. Obiceiurile femeii sînt capricii, ale bărbatului inerții. În balanța vieții în comun există un anume dezechilibru.

Spectacolul pe care îl înregistrează textul e dublu. Pe de o parte, actele de independență ale femeii, pe de alta, actele-răspuns ale bărbatului, care este și eul emițător al discursului. Femeia se trezește dis-de-dimineață pentru că are plăcerea să urmărească răsăritul soarelui, ea fumează, citește, întoarce grabită (nervoasă sau neatență?) paginile, îi cere bărbatului să meargă cu ea, apoi renunță, pleacă în pădure, ia sau nu o carte cu ea, stă cu ochii închiși la soare; cînd apare bărbatul, suride sau rămîne serioasă.

Bărbatul e inertial, el doarme pînă tirziu, aude în somn răsfoitul paginilor, n-o însoțește cu plăcere pe femeie în plecările ei prea matinale, o caută mai tirziu, o găsește și consemnează reacțiile ei atunci cînd îl vede. Femeia e un actor, bărbatul un spectator (implicat).

Poemul se desfășoară cu lentoare spre un final în care e condensată cea mai mare cantitate de neprevăzut, adică de poeticitate. De ce uneori femeia suride, iar altădată rămîne serioasă? În subtextul ultimelor două versuri ale poeziei se insinuează, în pofida tonului care-și păstrează neutralitatea inițială, perplexitatea. Nici „subiectul liric“, nici noi, cititorii, nu știm de ce femeia se poartă astfel. Banalitatea comportamentului ei e una exterioară. Surisul și seriozitatea sînt semnele unei trăiri secrete. Despre această trăire secretă poetul nu poate spune nimic, nici măcar la modul ipotetic. Revelația despre care vorbeam mai înainte constă în aceea că față de același stimul stereotip femeia reacționează diferit. De ce așa?

Poemul este scris tocmai pentru că la această întrebare nu se poate răspunde. Textul denotă o realitate, dar refuză să pătrundă și în spațiul intern al conotațiilor psihologice⁴³.

În ciuda celor afirmate pînă acum, ultimele două propoziții ale poemului sînt, din punctul de vedere al logicii narative, pertinente și într-un text în proză. Există un singur enunț pe care nu-l putem judeca din perspectiva unei gramatici a prozei: „și întorcînd atît de repede paginile încît eram sigur / că dormeam între fiecare din ele.“ Ce se ascunde aici, o metaforă-paradox sau o parafrază și în același timp o ironie pentru „încetineală”? Ambiguitatea aceasta nu este întîmplătoare. Procedul care o provoacă are funcția – minimală, dar funcție – de a sublinia caracterul non-epic al textului pe care îl citim.

Acest gen de poezie denotativă, transparentă, obiectivă, ilustrat de poemul lui Mircea Ivănescu, poate fi, și el, definit printr-o ecuație similară celei propuse de Roland Barthes, dar negativă:

Poezie = Proză – a – b – c ,

în care „a“, „b“, „c“ ar desemna un grup de elemente poetice discrete, neverosimile într-o scriere epică, definibile totuși, din perspectiva caracteristicilor prozei, ca niște absențe. Am putea, deci, să spunem că „a“ = discurs compact, „b“ = narativitate evenimentială determinată, „c“ = discursivitate logică etc.

NOI CONCEPTE DISTINCTIVE. Cele trei exemple pe care le-am analizat, versurile lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Stelaru și Mircea Ivănescu, sînt specifice unor mentalități diferite de a simți, gîndi și face poezia. Una dintre ciudățeniile acestei situații e aceea că poezia literală denotativă pare să aibă mai multe puncte comune cu poezia literară, ornamentală decît cu celălalt tip de poezie modernă. Între Dimitrie Stelaru și Mircea Ivănescu, ambii poeți moderni contemporani, distanța pare să fie mai mare decît între Mircea Ivănescu și Grigore Alexandrescu, poet din prima jumătate a secolui XIX. Strofa liminară a poemului *Umbra lui Mircea. La Cozia*, deși caracterizată prin condiția sa de discurs împodobit, are o transparență care vine tocmai din aspectul său traductibil. Transparența poemului *Vacanță* este un efect al direcției sale prozastice. În schimb, poezia *Sfîrșit e ambiguă* de la un capăt la altul, de unde opacitatea sa semantică.

Din punctul de vedere al lizibilității imediate, între poezia clasică și creația unor poeți ca Robert Frost, Kavafis, Brecht, Charles Olson, Cesare Pavese, Wolf Wondratschek etc. nu putem stabili o distanță convingătoare. Diferențele, uneori absolute, încep de la concepția despre lume, eu, cititor, limbaj, încolo.

Ținînd seama de toate observațiile de pînă acum putem spune că, de-a lungul timpului, în chiar interiorul poeziei, se manifestă două mișcări contrare, fundamentale: una tinde să închidă limbajul asupra propriei sale naturi ambigue și opace, cealaltă să-l deschidă spre transparență și comunicarea cu cititorul. Iată doar poezia trubadurilor, împărțită în *trobar plan* și *trobar clos*. Sau iată doi romantici

englezi, buni prieteni și poeți de geniu, Wordsworth și Coleridge, primul concependu-și poemele în regimul directetei și al simplității limbajului, celălalt făcând elogiul imaginației primare care transformă realitatea și obscurizează exprimarea. Am văzut, pe de altă parte, în privința poeziei moderne, cât de incompatibili sint doi poeți ca Reverdy și Kavafis. Dar ce concepte distinctive să folosim pentru a descrie deosebirile fundamentale dintre cele două mari tipuri de limbaje poetice? A opune „transparența” „opacității” ar fi, totuși, prea puțin. Termenii își datorează sensul unei baze etimologice prea simple, în care mecanismele semantice și pragmatice ale limbajului nu sint implicate.

Avem, în schimb, o altă pereche de noțiuni – e adevărat nu foarte frecvente în limbajul critic – cu sensuri mult mai consistente, mai bine nuanțate și mai exacte. Este vorba de cuplul *tranzitiv/reflexiv*, la care am apelat deja în paginile anterioare, pe care îl întâlnim și în metalimbajul lingvisticii tradiționale, un cuplu fundamental pentru înțelegerea relației gramaticale dintre subiect, verb și obiect, a sensurilor unei acțiuni și a rezultatelor acesteia. Dubla accepție, gramaticală și stilistică, a acestui binom antinomic nu complică deloc situația, așa cum ar putea părea la o primă vedere. Dimpotrivă, tocmai acest îndoit aspect al sensului celor două cuvinte pledează în favoarea reexaminării cu toată atenția a utilității lor explicative. Posibilitatea de a cupla mecanismele de funcționare ale verbului cu mecanismele semantice ale limbajului poetic reprezintă un avantaj ce nu trebuie pierdut.

III. DUBLA INTENȚIE

1. DISTINCȚIILE LUI TUDOR VIANU

ECUAȚIA COMUNICĂRII. Orice discuție despre poezie conduce inevitabil la proză. În *Formele literaturii moderne* Jovan Hristić nu poate ocoli o tonalitate ușor persiflantă atunci când în capitolul *Poezia și Proza*¹ arată că necesara „revoluție în disciplinele umaniste”, despre care scria în 1924 I.A. Richards, întârzie să se producă. Disocierea poeziei de proză rămâne în continuare o chestiune controversată, insolubilă, atîta vreme cît criteriul istoricității formelor și genurilor literare e ignorat, în baza aceleiași prejudecăți a esenței metatemporale.

Reciproca e însă la fel de valabilă. Nu putem discuta despre proză, fără a ajunge la poezie. Această reversibilitate a perspectivelor, această intercondiționare reciprocă a celor două mari domenii ale literaturii este, în ultimă instanță, firească. Trăsăturile care separă, în linii mari și nu foarte precise, proza de poezie sînt niște trăsături ale limbajului literar pe care le putem observa încă din cîmpul limbajului utilitar.

Pentru a face mai inteligibilă concepția stilistică pe care se sprijină edificiul *Artei prozatorilor români*, Tudor Vianu așază înaintea paginilor propriu-zise de comentariu și analizează un studiu intitulat *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*. Pornind de la constantele limbii comune, pentru a ajunge la condițiile de existență ale expresiei individuale, teoria „dublei intenții” își extrage argumentele și exemplele atît din spațiul prozei, cît și din cel al poeziei, însă cu predilecție din ultimul. Faptul nu trebuie să ne surprindă. Ca să înțelegi specificul prozei, trebuie să deții o viziune încheșată și nuanțată asupra limbajului poeziei, asupra raportului dintre ideea de subiectivitate și imperativele comunicării.

Dense și persuasive, bogate în implicații și sugestii pentru alte posibile operații de disociere, paginile studiului debutează cu constatarea că limbajul uman e cîmpul de manifestare a două intenționalități

verbale contradictorii, deși aflate în relație de solidaritate. Limbajul fiind mijlocul cel mai obișnuit și cel mai sigur de comunicare socială, el implică transmiterea de mesaje conotate atât de prezența emițătorului, cât și de cea a destinatarului. Fiecare dintre cele două instanțe acordă enunțului, prin simpla lor prezență în ecuația comunicării, valori proprii, distincte. Iată cum descrie Tudor Vianu această situație:

Cine vorbește comunica și se comunica. O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme, „reflexiv” și „tranzitiv”. Se reflectă în el omul care îl produce și sint atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primeste căldura și lumina o comunitate omenească oarecare.²

Cele două categorii stabilite de Tudor Vianu intra, desigur, într-o relație de sinonimie parțială cu altele, discutate în paginile anterioare, cum ar fi *conotație / denotație, emoțional / rațional* etc. Nu este o noutate faptul că limbajului i se atribuie o valoare în același timp afectivă și instrumentală, pentru că orice comunicare implică o sursă marcată subiectiv și o destinație, valabilă numai din perspectiva unui cod unanim acceptat. Dar ceea ce-l interesează în primul rînd pe Tudor Vianu sînt efectele în planul limbajului ale orientării spre individualitate sau generalitate. Numai de aici încolo este posibilă o teorie a expresiei literare și a stilului.

Valoarea tranzitivă sau reflexivă a limbajului crește sau scade în funcție de conținutul a ceea ce se comunica. Cu cît mesajul transmis este mai general, cu atît e sacrificată intimitatea celui care vorbește. Limbajul științific și cel matematic undă astfel spre o reflexivitate zero, în timp ce limba versificată a poeziei determină caracterul mult redus al funcției tranzitive. Tudor Vianu pomeneste numele lui Eminescu și Racine și se oprește asupra versului „Apele plîng clar izvorînd în fin-tine” pentru a constata „abisul fără fund” al implicațiilor lui afective:

Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului.³

O întrebare care se poate pune deja e aceea dacă reflexivitatea reprezintă o valoare psihologică sau semantică. Exemplul ales ne arată că limbajul poetic este gîndit nu dintr-o perspectivă lingvistică, de tipul celei propuse de Jakobson – pentru care mesajul unei poezii are calitatea de a se desemna pe sine ca într-o răsfrîngere în oglindă – ci dintr-un punct de vedere mai apropiat de stilistica lui Bousoño, pentru care lirismul este forma de manifestare a unui conținut interior ireductibil.

Oricum, perspectiva rămîne netransată, mai ales că în continuare se pune și problema cititorului, care reușește să realizeze caracterul reflexiv al acestui vers doar în măsura în care și-l interiorizează. Prin urmare, nu este suficient ca intenția reflexivă să se concretizeze

într-un enunț, ea trebuie să fie și sesizată. Încercînd să descifrăm aspectele subtextuale ale aserțiunilor lui Tudor Vianu, vom ajunge în mod firesc la constatarea că trăsăturile unei comunicări sînt determinate nu doar de scopul pe care îl urmărește emițătorul și de capacitatea destinatarului de a descifra ceea ce i se transmite, ci și de aspectul formal și semantic al mesajului.

Cu excepția faptelor lingvistice de natură matematică și științifică, orice alt tip de comunicare, fie ea artistică sau uzuală, presupune o cooperare a celor două intenții fundamentale ale limbajului. Una din ele va fi aproape întotdeauna preponderentă. Însă – constată Tudor Vianu – în limba instrumentală, comună, caracterul pragmatic al verbalizării „scade valoarea limbii ca document interior.” Reflexivitatea unui act lingvistic comportă forme diferite de manifestare. Faptul acesta e în directă legătură cu gradul în care individul își asumă propria interioritate. Conștiința umană se compune din „straturi mai socializate și mai impersonale” dar și din „pături mai intime și mai subiective.”

OBSCURITATE ȘI CONVENȚIONALISM. Punînd problema zonelor mai adînci ale individualității, Tudor Vianu revine la chestiunea poeziei și a expresiei poetice, atingînd, în trecere, și cazul unei eventuale reflexivități absolute. Modul în care e gîndită situația mesajului cu o tranzitivitate apropiată de zero ne ajută să facem un pas înainte în înțelegerea perspectivei din care e privită dimensiunea reflexivă. Delirul unui nebun nu constituie un fapt lingvistic pertinent pentru discuția inițiată, suprarealismul însă da.

De data aceasta sîntem confrunțați cu o problemă de *poietică* a seriesului. Faptul e semnificativ încă o dată. Situarea psihologică a individului în mesaj pare să fie mai importantă decît aspectul semantic al mesajului. De fapt, nu cred că sîntem chiar atît de aproape de Bousoño. Psihologismul esteticianului român e subsumat unei mai ample apercepții ontologice, chiar dacă perspectiva aceasta nu e clar afirmată. Vîndu-ne despre operele suprarealiștilor, „însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă a conștiinței în sine însăși”, Tudor Vianu are în vedere nu doar aspectul psihic al acestei lecturi, ci și fondul intim al subconștientului. Poezia dicteului automat e adusă în discuție nu pentru valoarea sa, ci pentru caracterul ei simptomatic. Adîncimea textelor suprarealiste devine astfel o „veleită”. Accentuarea laturii subiective a comunicării duce la obscuritate, aceasta fiind urmarea unui proces implacabil de „desocializare a expresiei.” E atînsă astfel o chestiune cu totul delicată și esențială în descifrarea sensurilor poeziei moderne, asupra căreia, din păcate, Tudor Vianu nu zăbovește prea mult.

Dar în 1940, anul în care apare studiul pe care încerc să-l analizez aici, problema obscurității în poezie putea fi pusă nu numai în

legătură cu eșecul revoluției suprarrealiste, ci și în legătură cu creația lui Ion Barbu, Arghezi, Blaga, Bacovia, Voronca și Fundoianu. Poetica prozaică, „tranzitivă“ a lui Bacovia, din cele două volume publicate în 1930 (*Cu voi*) și 1936 (*Comedii în fond*) l-ar fi putut, de asemenea, interesa. Viziunea asupra celor două intenții ale limbajului în manifestarea lor literară concretă ar fi putut fi astfel nuanțată și ferită de excese.

Este surprinzător să constatăm că Tudor Vianu, acest fin analist, se lansează din cînd în cînd în absolutizări riscante, lipsite de acoperire. Iată două din generalizările sale pripite:

Una din cauzele obscurității în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipsesc pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autori care dorind să se exprime cit mai complet și mai profund nu mai ajung să mai comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism. Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii, decurgînd din natura însăși a limbajului.⁴

Totuși, aceste primejdii nu sînt atît de mari precum par. Ba chiar am putea spune că, bine puse în valoare de sensibilitatea unui scriitor adevărat, ele pot deveni niște șanse ale improspătării limbajului literar, ale depășirii convenției. Obscuritatea nu este în orice situație un echivalent al înțeleșibilității. Tranzitivitatea mesajului literar nu conduce obligatoriu la superficialitate. Explorarea și valorificarea intensivă a componentelor subiective și obiective ale limbajului se constituie în demersuri artistice a căror îndreptățire nu mai poate fi pusă astăzi sub semnul îndoielii. Obscuritatea nu este decît în unele cazuri expresia unei înzestrări poetice mediocre, iar mediocritatea nu poate fi suspectată de dorința unei exprimări „cit mai complete și mai profunde.“

Lucrurile sînt, în fond, cu mult mai complicate. Obscuritatea semantică a unui text poate să nu aibă nici o legătură cu voința unei exprimări subiective de adîncime. Góngora, de exemplu, e un poet baroc, iar caracterul opac și ermetic al textelor sale e rezultatul exterior al unei complicați voite, prin alegorii extensive, a discursului. Obscuritatea e aici efectul utilizării unor artificii în ultimă instanță traductibile, reductibile la o normă comună de înțeleșibilitate⁵. Dacă „obscuritatea“ produce „făcătura artistică“ și ea presupune un stil al încifrării arbitrare și al profunzimii simulate, atunci nici Góngora, nici suprarrealiștii nu pot fi suspectați de așa ceva. Chestiunea obscurității mimate, lipsită de o motivare onto-psihologică, e minoră și e neașteptat faptul că atenția lui Tudor Vianu – unul dintre cei mai importanți exegeți ai poeziei lui Ion Barbu – nu e deloc reținută de condiționările majore ale adevăratei obscurități în poezie.

În momentul în care autorul român își construia teoria, exista deja o serie întreagă de scriitori importanți în legătură cu care s-ar fi putut discuta la modul cel mai serios chestiunea reflexivității cu

tendință absolută: Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Joyce, Ezra Pound, Lorca și alții.

Mi se pare, de asemenea, greu de acceptat opinia lui Tudor Vianu potrivit căreia „preocuparea scriitorului de a se face înțeles” ar fi o cale sigură spre convenționalitate și expresie superficială. Accentuarea aspectului tranzitiv s-ar confunda astfel cu lipsa de interes artistic a textului poetic rezultat. Ideea sugerată e aceea că numai un echilibru bine controlat între cele două componente, reflexivă și tranzitivă, ale limbajului ar putea susține condiția literaturii de valoare.

Lipsa de viabilitate a acestor puncte de vedere e însă astăzi evidentă, pentru că tocmai operele scriitorilor „obscuri” amintiți mai înainte au devenit de multă vreme norme literare și emoționale de la care literatura se abate în continuare, în nu puține cazuri exact în sensul unei mai decise voințe de comprehensibilitate și comunicare directă cu cititorul.

Probabil însă că absolutizările lui Tudor Vianu sînt determinate de graba de a tranșa chestiunea expresivității în favoarea unui aspect ce privește tocmai materia propriu-zisă a cărții, analizele referitoare la arta prozatorilor români. Erorile pe care le-am sesizat sînt, după cum se vede, niște deformări specifice, rezultate din supunerea demersului teoretic față de scopul mare al întregii cercetări.

STILUL CA ADAOS. Partea a doua a textului e o aplicare a ideilor de reflexivitate și tranzitivitate la materia prozei. Exemplul ales de Tudor Vianu nu este unul fără un *parti pris* bine gîndit: un fragment din proza lui Sadoveanu, adică din opera celui mai mare poet, după Mateiu I. Caragiale, dintre toți prozatorii noștri. Ne-am putea întreba de ce nu un exemplu din proza lui Negruzzi, Filimon, Rebreanu, Camil Petrescu sau Anton Holban? Sînt Eminescu (citată în prima parte a demonstrației) și Sadoveanu scriitorii noștri cu valoare de normă artistică absolută? Erau ei așa ceva în 1940? Mai sînt ei astăzi niște modele stilistice vii? Într-o astfel de discuție n-avem cum să facem abstracție de factorul istoric, de caracterul diacronic al expresiei literare. Clasici ai literaturii noastre, Eminescu și Sadoveanu sînt scriitori canonici în primul rînd al propriului lor timp. Deși această observație se poate dovedi la urma urmelor lipsită de importanță, pentru că fisura teoriei lui Tudor Vianu e alta.

Conversiunea la care această teorie se pretează chiar în finalul demonstrației e în măsură să surprindă. De unde pînă la un punct, cele două intenții ale limbajului, tranzitivă și reflexivă, păreau să fie determinate de o asumare obiectivă sau subiectivă a comunicării, deci de o ontologie individuală sau socială, brusc ele sînt integrate într-o viziune care concepe stilul ca pe o utilizare neobișnuită, împodobită, a limbii.

Fragmentul ales din proza lui Sadoveanu („Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind cu răsfringerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile țirgului. Fetița se opri o vreme în loc ascutind”) este analizat din dubla perspectivă a tranzitivității și reflexivității, a denotației și conotației, însă cea de-a doua dimensiune e privită ca un element adăugat comunicării. Eliminând notațiile aparținând „straturilor mai adânci” ale conștiinței celui care ni le transmite, adică elementele reflexive ale textului, ne găsim în fața tranzitivității pure, înaintea vechiului dualism formă – conținut.

Nu e o întimplare că se ajunge aici. Acesta este chiar un mod de a gândi, pentru că într-un volum ulterior (*Probleme de stil și artă literară*, 1955), Tudor Vianu se dovedește încă o dată consecvent cu principiul „stil = comunicare tranzitivă + reflexivitate”, ceea ce înseamnă că opiniile din 1940 au devenit între timp convingeri. Iată o definiție care nu mai are nevoie de nici un comentariu: „...faptele de stil [...] sînt acele fapte de limbă care adaugă comunicării unei știri expresia reacțiunii individuale a autorului comunicării față de știrea comunicată”⁶.

Analizînd această concepție despre stil, Ion Coteanu observă că astfel nu se ajunge decît la o repunere în drepturi a vechii teorii a ornamentării „care trata podoabele verbale ca ceva distinct de expunerea logică a unei idei”⁷. Or, și stilistic și psihologic vorbind, o emoție individuală nu se poate suprapune din afară peste comunicarea tranzitivă, ea face parte din această comunicare, se întrepătrunde cu ea în mod organic.

RECAPITULARE. O scurtă reevaluare a datelor acestei teorii este acum necesară. Momentul ultim al demonstrației lui Tudor Vianu eșuează, cum vedem, nu departe de o concepție care vede literatura în întregul ei ca pe o abatere (expresia adăugată fiind în ultimă instanță o formă de deviere cantitativă) de la o normă de tranzitivitate indiferentă la aspectele diacronice ale limbii, ce poate fi însă, în analiză, oricînd regăsită. E limpede că acest model se poate aplica în primul rînd textelor scrise în cod literar (în accepția lui Genette) și că el este lipsit de eficiență în cazul poeziei literale. Faptul că Racine, Eminescu și Sadoveanu sînt singurii autori invocați în cursul demonstrației este, într-un fel, în firea lucrurilor. Opera acestor autori poate verifica oricînd prejudecata echilibrului necesar dintre cele două componente lingvistice: individuală și generală, reflexivă și tranzitivă. Clasicismul, romantismul și realismul ilustrează exact această prejudecată.

În modernism însă, nimic nu mai poate confirma teza dozării egale în discurs a aspectelor private și publice ale limbajului. Destabilizată prin poezia lui Poe și Baudelaire, starea de echilibru a celor două dimensiuni ale sensului dispăre o dată cu declanșarea procesului de

accentuare a funcției reflexive prin poezia simbolistă, futuristă, expresionistă și suprarealistă. În modernismul postbaudelairian funcția de comunicare a limbajului poetic se atenuază, iar poezia pură va încerca inclusiv anularea ei.

Pe de altă parte, nu putem uita cealaltă mișcare, de reevaluare a dimensiunii tranzitive a limbajului poeziei, din creația lui Wordsworth și Whitman, din imagismul englez, akmeismul rus și obiectivismul american. Toate acestea sînt însă fenomene poetice pe care Tudor Vianu le ignoră (cu singura excepție a suprarealismului, cum am văzut), nu știm dacă intenționat sau nu.

Importanța teoriei examinate aici e însă incontestabilă. Limbajul insuficient conceptualizat al textului lui Tudor Vianu nu poate ascunde faptul că tranzitivitatea și reflexivitatea sînt aspecte definite dintr-o triplă perspectivă: a scriitorului, a structurii textului și a cititorului. Dacă ar fi avut răbdarea și interesul de a zăbovi mai mult asupra importanței acestor trei factori în constituirea mesajului literar, Tudor Vianu ar fi putut ajunge și la o dezvoltare a teoriei sale în spațiul poeziei. O tipologie a limbajelor poetice rezultată din evaluarea conflictului permanent al celor două intenții semantice fundamentale ar fi fost bine-venită. Așa însă, deocamdată ne aflăm doar în fața a două concepte antinomice (*tranzitiv/reflexiv*) cu o mare putere de cuprindere, destul de bine definite, suplă și elastice, însă rezumate la aspecte stilistice. Ele merită să fie reactualizate pentru că profitul teoretic și tipologic al acestei încercări este evident. Să încercăm în continuare această reactualizare.

2. TRANZITIV ȘI REFLEXIV. UN NOU EXAMEN

CONTEXTE. Istoria semantică a cuplului *tranzitiv/reflexiv* e destul de bogată în implicații. Perspectiva pe care o voi adopta mai departe e una „arheologică”. Primul lucru care ar trebui să ne intereseze e întrebarea dacă binomul lui Tudor Vianu poate fi regăsit și în alte încercări de abordare a limbajului poetic. Este această pereche de termeni o preluare? Dificil de răspuns. Esteticianul român nu indică nici o sursă a concepției sale. Charles Bally e probabil primul stilistician modern care consideră că originea stilului trebuie căutată în adăugarea unui conținut afectiv la o comunicare. Fără însă să folosească termenii care ne interesează aici. Ca să nu mai vorbim de faptul că cele două noțiuni nu pot conduce decît în mod accidental la ideea că stilul (limbajul artistic) e rezultatul combinării unui adaos emoțional cu nucleul cognitiv a ceea ce este comunicat.

Binomul *tranzitiv/reflexiv* poate fi întîlnit în diferite contexte⁸. El apare, de pildă, într-un articol semnat de Pierre Guiraud într-un dicționar al limbajului (*Le langage*, 1968) publicat sub direcția lui André

Martinet. Distincțiile pe care le propune Guiraud sînt oarecum diferite de acelea ale autorului *Artei prozatorilor români*. Cele două concepte capătă o mai mare amploare semantică. Nu sîntem prea departe de modul în care Jean Cohen absolutizează perechea denotativ/conotativ, explicînd numai cu ajutorul ei esența poeziei. Dintr-un rezumat-comentariu al lui Solomon Marcus din *Poetica matematică*, aflăm următoarele:

După cum observă Pierre Guiraud, tranzitivitatea are drept consecință demotivarea și arbitrariul suportului fonic al limbajului. În schimb, poezia este substanță acustică, este o artă a sunetelor, așa cum cîntecul este o artă a vocii. Regăsim aici distincția esențială dintre artă și limbaj, dintre semnele naturale arbitrare și semnele iconice motivate. Semnul poetic, arbitrar în măsura în care el nu este decît un simplu mijloc de semnificare a unor idei prin vorbire, este totodată o imagine sonoră [=], un obiect fonetic, o substanță și un stimul sensibil. Sincretismul acestor două funcții antinomice constituie paradoxul poeziei, artă a limbajului, deci și artă și limbaj. Tot Guiraud observă că în poezia lirică funcția de comunicare a limbajului este o funcție secundară și mediată, funcție care se poate anula la limită, deoarece poezia pur lirică, spre deosebire de roman sau teatru, nu implică un public, un cititor.

Reținem de aici că funcția tranzitivă pune în evidență caracterul arbitrar al semnului lingvistic, pe cînd cea reflexivă are capacitatea de a motiva limbajul. Mai e de observat și faptul că, deși cele două funcții au în expresia poetică o prezență indisolubilă, poezia pură tinde să anuleze tranzitivitatea (devenind obscură, cum spune Tudor Vianu) și să și ignore cititorul. În cele din urmă, poezia devine sinonimă cu o operație de explorare a intenției reflexive a limbajului. Guiraud ne obligă și el să excludem din discuție cazul poeziei enunțiative, directe.

Preluînd cele două concepte, Solomon Marcus le redefinește în cadrul opoziției *limbaj științific/limbaj poetic*, arătînd că tranzitivitatea înseamnă semnificație transmisă de la o persoană la altă persoană, în cadrul aceluiași cod obiectiv, pe cînd reflexivitatea unui enunț „este involutivă, ea are tendința de a exprima prea mult ca să mai poată comunica ceva, ca să mai lase să mai treacă mai departe ceva”¹⁰.

VALÉRY ȘI „SENSUL ADEVĂRAT”. Este interesantă această idee a semnificației care trece în afară, depășind marginile enunțului, sau, dimpotrivă, se oprește, rămîne legată de materialitatea semantică a acestui enunț. O întîlnim, formulată aproape în aceiași termeni, și la Paul Valéry, în meditațiile sale despre limbaj. Apar însă la poetul francez și nuanțe în plus. Tranzitivitatea limbajului e direct legată de convenționalitatea lui. Limbajul are o natură provizorie, instantanee, cuvintele nu știu mai mult decît spun, nu conțin mai mult decît credem, nu au o legătură directă cu lucrurile. În vorbirea uzuală nu se poate rămîne în limbaj, pentru că funcția comunicativă a vorbirii exclude oprirea asupra a ceea ce spui.

E o condiție pe care – crede Valéry – nu pot s-o înțelegea filosofii, de unde toate erorile lor în legătură cu adevărul. Filosofia, spre deosebire de matematică, produce cel mult niște ficțiuni poetice. În acest punct, Valéry se întâlnește cu Wittgenstein care, după cum se știe, consideră sistemele filosofice simple „ficțiuni gramaticale”. Dar iată ce spune poetul francez:

Rolul limbajului este esențial, dar tranzitiv – adică nu te poți opri la el.

De aceea atâtea afirmații și pseudodefiniții filosofice rămân disputate.

Numai matematicile își pot permite să rămână în limbaj, avînd curajul să facă limbajul creator – prin convenție.

Dacă filosofi ar consimți să accepte această condiție și să nu considere decît ca produse convenționale abuzurile de cuvinte sau cuvintele inventate de ei, de care se folosesc, metafizicile lor ar putea fi acceptate. Asta înseamnă să considerăm meseria lor o artă sau o ficțiune poetică – una care combină abstracțiuni. Orice filosofie trece de la clar la obscur, de la univoc la echivoc separînd cuvintele de nevoile reale și de folosirile instantanee. Nu trebuie să zăbovești niciodată asupra unui cuvînt care, îndeplinind perfect rolul real, nu mai are nici o legatură și nu acopera nimic altceva decît ceea ce îi conferă folosirea imediată și tranzitivă.¹¹

Tranzitivitatea se leagă, pe de altă parte, de sensul adevărat al cuvintelor care vine tocmai din caracterul lor provizoriu, din existența lor momentană:

Adevăratul sens al unui CUVÎNT este ceea ce el produce ca efect, instantaneu și fără întoarcere – astfel încît acest efect și-a îndeplinit rolul său tranzitiv și nu mai e vorba de o expresie.

Este clar, astfel, că avem de-a face cu tot atâtea sensuri adevărate ori de cîte ori se constată o astfel de rezolvare – Absența opririi sau ezitării definește sensul adevărat.¹²

În meditațiile sale Valéry nu operează, firește, cu perechea de termeni tranzitiv/reflexiv, însă modul în care el descrie specificul limbajului poetic trimite clar la ideea de reflexivitate. E suficient să avem în vedere doar această afirmație: „Poetul are drept funcție să celebreze, în timp ce o ilustrează, această invenție uimitoare, limbajul”¹³. Poezia e, prin urmare, un limbaj sărbătoresc, ieșit din comun, esențial, atemporal. În altă parte, Valéry afirmă că „În versuri, problema este să faci ca o relație accidentală, cea dintre sunet și sens, să pară naturală; fără excepții, să pară o lege”¹⁴ și el are fără doar și poate în vedere caracterul motivat a limbajului poeziei.

Termenii care ne interesează au sensuri apropiate de valorile prezentate mai sus și în domeniul logicii. Pentru a nu complica inutil lucrurile, apelez la definițiile mai empirice ale dicționarului. Potrivit DEX-ului (1996), tranzitivitatea este „proprietatea unei relații logice sau matematice de a se transmite ca atare, prin termenii intermediari, între primul și ultimul termen al șirului de termeni ordonați pe baza acestei relații”¹⁵. În opoziție cu aceasta, reflexivitatea este o calitate interioară, adică „proprietatea unei relații logice, matematice etc., de a avea loc întotdeauna între un element și el însuși”¹⁶. Deci tranzitivitatea e o relație care „se transmite” de la un element la altul, pe cînd

reflexivitatea descrie „ogîndirea de sine” a aceluiași element. Oare nu așa ceva susținea și Solomon Marcus?

PUȚINĂ LINGVISTICĂ. Mai departe, dacă deschidem un tratat de gramatică tradițională (pentru că din gramaticile moderne termenii care ne interesează au fost excluși o dată cu vechiul mod de a gândi mecanismele limbajului) aflăm ca tranzitivitatea și reflexivitatea sînt niște trăsături ale verbului, ultima și a pronumelui. La acest nivel verbal cele două noțiuni nu mai sînt opuse decît într-un sens foarte general, pentru că ele țin de perspective diferite de apreciere și definire.

Ce sînt așadar verbele tranzitive? În *Gramatica Academiei* găsim o definiție succintă și limpede, însoțită de cîteva exemple: „Verbele care pot primi un complement direct sînt *tranzitive*: Ion *taie* lemne; *Învăț* lecția; *Vom prelucra* o temă; *Scru* o carte”¹⁷. Criteriul morfo-sintactic al distincției poate fi îmbunătățit cu observații de natură semantică. Transmițîndu-se asupra obiectului direct, acțiunea verbului presupune, de cele mai multe ori, și o modificare a acestuia. Cînd tai lemne, lemnele își modifica forma, se transformă în bucați; cînd învăț o lecție, o transform într-un rezumat memorat; prelucrarea unei teme înseamnă memorarea ei etc. Tranzitivitatea verbală e o relație de răsfrîngere exterioară. Un subiect acționează asupra unui obiect extern cu scopul de a-l modifica sau pentru a obține niște efecte ulterioare. Acțiunea subiectului nu poate avea niciodată în acest caz o valoare în sine. Ea implică o exterioritate preexistentă sau simultană cu manifestarea ei ca acțiune¹⁸.

Intranzitivitatea verbală este, cum ne arată și elementele care compun noțiunea, o trăsătură obținută prin opoziție. Verbele intranzitive sînt definite negativ, prin incapacitatea lor de a tolera un obiect direct. Vom vedea imediat că noțiunea retorică de intranzitivitate se îndepărtează prea puțin de aceasta accepție lingvistică.

Din punct de vedere gramatical, situația conceptului de reflexivitate e mult mai complicată, mai puțin clară. Cert este că reflexivitatea descrie o calitate a subiectului a carui acțiune se răsfrînge asupra propriei sale naturi. Pentru a defini pronumele reflexiv, aceeași *Gramatică a Academiei* recurge la o formulă care implică și prezența verbului: „Pronumele reflexiv ține locul obiectului asupra căruia se răsfrînge direct sau indirect acțiunea verbului și care e identic cu subiectul”¹⁹. După o altă lucrare, pronumele reflexiv exprimă „identitatea dintre subiect și obiect”²⁰. Definiția primă mi se pare totuși mai completă și mai realistă, în ciuda caracterului eteroclit al criteriului de apreciere (morfologic, sintactic și semantic în același timp).

Cît despre noțiunea de reflexivitate considerată din punct de vedere strict verbal, situația e și acum neclara și în continuare controversată. Ce sînt verbele reflexive? Răspunsurile lingviștilor la această întrebare, adunate la un loc, ar alcătui materia unei cărți. Cazul

diatezei reflexive nu este mai puțin ambiguu. Există și specialiști care i-au contestat existența.

Tot ceea ce vreau să remarc în ultimă instanță e faptul că reflexivitatea ca tip de acțiune descrie o relație a subiectului cu sine însuși. Mai e oare nevoie să adaug că toate aceste considerații nu urmăresc scopuri gramaticale, ci doar să evidențieze logica generală, subiacentă a relației reflexive?

DOUĂ RADIOGRAFII. Ultima fază a discuției pe care am inițiat-o aici constă într-o analiză etimologică a celor doi termeni. Observațiile ce vor urma se pot dovedi cu atît mai utile și îndreptățite, cu cît etimologiile noțiunilor *reflexiv* și *tranzitiv* au aceeași bază lingvistică. Opoziția pe care o avem în vedere poate fi astfel verificată și ca o relație orginară, naturală, constitutivă rețelelor evaluative ale limbii în cadrul raportului subiect-acțiune-obiect.

Cuvîntul *tranzitiv* desemnează o calitate. Nu neapărat logică sau gramaticală. Un fenomen tranzitiv, de exemplu, este un fenomen „de tranziție”. Substantivul „tranzizie” este un neologism provenit prin filieră franceză din latinescul *transitio*. E nevoie să deschidem un dicționar al limbii latine pentru a urmări întreaga familie lexicală a etimonului care ne interesează²¹. Mai întîi sensurile acestuia: *Transitio, onis* = 1) „trecere”, „succedare”; 2) „trecere la dușmani”, „dezertare”, „trecere în altă clasă socială”; 3) (fig.) a) „trecere a unei boli de la unul la altul”, „contagiune”; b) „tranzizie”(în retorică); „flexiune”(în gramatică). Să pornim, totuși, de la premisa că primul termen al acestei clase e prepoziția *trans*. Construit cu verbe de mișcare și de stare și cu substantive în cazul acuzativ, acest element de relație înseamnă „peste”, „dincolo”. Toate cuvintele care includ în substanța lor această prepoziție implică această idee a unui „dincolo” de elementul propriu-zis. Verbul *transeo, -ire, -ivi, -itum* are destul de multe sensuri, toate subsumate aceleiași idei esențiale de *trecere*, depășire a unui stadiu, modificare a unei stări. Iată cîteva dintre ele: 1) „a trece (dintr-un loc într-altul)”, „a trece la dușmani”, „a trece (în vorbire) la un alt subiect”; 2) „a se schimba”, „a se prefăce (în altceva)”, 3) „a trece mai departe”, „a curge” (despre timp). Din punct de vedere al tranzitivității sale gramaticale, pot fi consemnate și alte sensuri ale acestui verb, mult mai pregnante: 1) „a trece peste”, „a traversa”; 2) „a întrece”, „a depăși”; 3) „a trece dincolo de”, „a străbate”; 4) „a parcurge”, „a trece repede peste (în vorbire sau în scris)”. Alte verbe, precum *transero, ere* sau *transilio, ire* au sensuri foarte apropiate de cele descrise mai sus. Substantivul *transitus, us* înseamnă, și el, „trecere”, dar și „în treacăt”, „loc de trecere”, „trecătoare”, „canal”. Termenul *transitivus* există în latină dar numai cu sensul gramatical cunoscut.

Ce ne spun toate aceste exemple? Ce legătură au ele cu conceptul stilistic sau poetic de *tranzitivitate*? Legăturile sînt multiple, căci

tranzitivitatea sensului e condiționată de toate elementele implicate în actul poetic.

Scopul poetului tranzitiv este „contagiunea” cititorului, trecerea „boli” sale ontologice de la sine la celălalt, destinatarul poeziei. Acest poet este un „dezertor”, un individ care fuge de propriile sale probleme ale unui ego ireductibil, pentru a regăsi în afara sa problemele tuturor, generalitatea umanului. Mesajul unei poezii tranzitive este un mesaj făcut să treacă mai departe, o transparență, o semnificație care curge, traversează spațiul material al poeziei, pentru a se opri în conștiința cititorului –factor avut în vedere în mod explicit. Cel care scrie își caută cititorul pentru că el este scopul mesajului poetic. Cititorul are astfel la dispoziție un cod obiectiv, conform cu normele limbii obișnuite, cu percepția sa a lumii, cu orizontul său de trăire și cunoaștere. Construit anume ca să permită trecerea neperturbată a sensului, limbajul poeziei tranzitive evită figurile lexicale obscurizante, încetinirea lecturii, complicarea sintaxei, ruptura cu formele uzuale ale vorbirii. Tranzitivitatea este un efect al pedalării pe denotație. Poezia tranzitivă are ca referință realitatea. Ea strabate, parcurge această realitate, o absoarbe în structurile ei. Nu o ocolește, nu o modifică până la a o face de nerecunoscut, nu o neagă, nu urmărește să o distrugă. Materia din care se hrănește poezia tranzitivă este cotidianul, banalul, biograficul, viața imediată, comună, obiectivă.

Toate aceste sumare observații sînt desigur exagerări conștiente. N am vrut să las nevalorificate implicațiile etimologice ale conceptului discutat aici și am schițat în fugă o imagine abstractă a poeziei tranzitive, imagine care nu are pretenția de model. E vorba deocamdată de o schiță ajutătoare, nimic mai mult. Voi proceda la fel și în celălalt caz.

Adjectivul *reflexiv* e derivat din substantivul *reflex*. Corespondența lui în latină e cuvîntul *reflexus*, *us*, cu înțelesul de „întoarcere înapoi”, „retragere”. Verbul *reflecto*, *ere*, *flexi*, *flexum* are următoarele sensuri: 1) „a îndoi înapoi”, „a întoarce înapoi”; 2) „a întoarce”, „a îndrepta înapoi”; 3) „a înceta”. Din aceeași familie lexicală mai trebuie reținute adverbul *reflexim* („reciproc”) și substantivul *reflexio*, *onis* care înseamnă „întoarcere înapoi” și „reciprocă a unei propoziții”. Toți acești termeni sînt doar o parte din marea familie a verbului *flecto*, *ere*, *flexi*, *flexum*, al cărui sens primar este „a îndoi”, „a încovoia”. Alte sensuri: „a întoarce în altă direcție”, a îndrepta (într-o direcție)”, „a deriva” etc. Nu putem să nu luăm în seamă și substantivul *flexus*, *us*, care desemnează „flexiunea”, „curbarea”, „cotirea”, „încovoierea”, „întorsătura”, „curbura”. Astăzi pentru noi verbul „a reflecta” mai are și sensurile – pe care nici măcar nu le mai simțim ca figurate – de „a (se) oglindi”, „a gândi”, „a medita”.

Ce observații cu titlu de ipoteză putem scoate de aici? A scrie poezie asumîndu-ți dimensiunea reflexivă a limbajului înseamnă a te

implica într-un act de reflecție asupra propriei tale individualități. Eul poetic vorbește doar pentru a se întoarce înapoi, către sine, în lumea sa inconfundabilă. El participă la un act de autocunoaștere și autoreprezentare. Poezia devine astfel o oglindire de sine. Mesajul se centrează asupra propriei sale naturi. Iată curbarea, încovoierea, întoarcerea sensului spre punctul de origine. Textul devine o oglindă a modului său intim de organizare și funcționare. El nu mai are nevoie de un cititor. Sau, oricum, cititorul acesta e doar o potențialitate, o himeră puțin semnificativă pentru cel care scrie. Cititorul ar trebui să facă efortul de a repeta prin actul lecturii actul creației, deși el nu se mai află în posesia unui cod prealabil. Poezia reflexivă întoarce limba uzuală din drumul ei firesc, cuvintele sînt supuse unor operații de distorsiune, mișcarea rectilinie a denotației cedează locul unui dinamism al curburii. Limbajul conotativ se caracterizează prin tendința lui crescîndă de abatere de la normele comunicării instrumentale.

Poezia reflexivă este, așa cum spunea Genette, o încercare de întoarcere înapoi, la sursele limbajului primordial, în edenul semantic al semnului lingvistic originar. Vorbind despre „descompunere și deformare“, „anormalitate deliberată“, „dezumanizare“, „realitate distrusă“, „irealitate senzorială“, Hugo Friedrich a arătat că poezia modernă nu mai este o poezie a lumii așa cum o știm. Universul ei este o lume întoarsă pe dos, răsturnată, deformată. Referința poeziei reflexive este imaginarul, fantasma, halucinația, viziunea, misterul.

DINCOLO DE SIMBOLISM. Putem spera acum că puterea de cuprindere a noțiunilor examinate mai sus s-a extins. Stări în primul rînd ale limbajului, reflexivitatea și tranzitivitatea se dovedesc, la o privire atentă, niște stări ale ființei. Ar fi cu siguranță o eroare să considerăm că tranzitivitatea gândirii și a vorbirii e o calitate a omului comun, pe cînd trăsătura contrară, reflexivitatea, ar defini individualitatea și rostirea omului poetic. Chiar dacă simbolismul și mișcările care i-au urmat au reușit să pună pentru multă vreme semnul egalității între ideea de poezie și caracterul reflexiv al limbajului, astăzi e cu atît mai greu să acceptăm că poezia, poeticul ca atare, țin doar de spațiul oglinzii, al ogîndirii și al întoarcerii înapoi, spre esențele *logos*-ului primordial. Nu putem dovedi atîta lipsă de realism și simț istoric. Aceasta e și opinia lui Jovan Hristić:

O dată cu simbolismul poezia a încetat să fie o modalitate de exprimare ocolită și decorativă, devenind o modalitate autonomă de investigare și revelare. Întrebarea – la care cu greu am putea da un răspuns afirmativ – este dacă toate aceste însușiri – considerate astăzi însușiri esențiale ale poeziei în genere – au apropiat-o de esența ei adevărată, disimulată în veacurile din urmă sub învelișuri narative și didactice. Mai degrabă s-ar putea spune că simbolismul (ca orice alt curent în literatură) a constituit investigarea unei anumite zone a sensibilității noastre și a unei posibilități de expresie poetică, și că și-a format un repertoriu de teme poetice privilegiate, cu nimic mai puțin exclusivist și închis decît cel pe care-l găsim, bunăoară, în clasicism. Nici simbolismul,

nici discipolii lor nu s-au apropiat de adevărata esență a poeziei mai mult decât ceilalți, ei n-au făcut decât să alunge din poezie tot ceea ce ar putea să aparțină și altor genuri literare, dar esența poeziei n-a devenit în felul acesta nici mai lămpede nici mai comprehensibilă, nici chiar mai evidentă, cu toate că s-a făcut mai variată, mai stufoasă și, probabil, mai complexă.²²

Ceea ce a reușit să decanteze în primul rînd simbolismul este, după părerea mea, o nouă dimensiune a individualității. De aici derivă, cu siguranță, și toate celelalte probleme legate de tehnica simbolistă. Nu este însă vorba în creația simboliştilor majori doar de „anumite zone ale sensibilității noastre”, ci de o dimensiune subiectivă esențială, pusă între paranteze veacuri de-a rîndul și presimțită abia în zorii modernității de poeții metafizici englezi, apoi de Jean-Jacques Rousseau, Novalis, Nerval și Coleridge sau poate, cu mult mai înainte de Sapho, Catulus, Dante, Petrarca și Ariosto. Istoria poeziei lirice se poate astfel dovedi o istorie a descoperirii și impunerii mijloacelor de reprezentare a individualității subiective.

Există însă în poezie și o altă tendință, poate chiar mai veche, aceea a căutării unor invariante ale eului în ceea ce are el comun cu toți ceilalți oameni, tendință pe care o regăsim, la un mod foarte accentuat, în poemele lui William Carlos Williams sau Edgar Lee Masters, în poezia biografistă a lui Lowell sau în confesiunile lui Berryman și O'Hara, și pe care o putem numi, la modul general, tranzitivă.

Poezia reflexivă și poezia tranzitivă, așa cum am încercat să le prezint aici, în cîteva contururi apăsate, sînt niște produse de laborator. O puritate absolută a celor două tipuri de poezie nu are cum să existe în realitate. Apoi, în aceste distincții provizorii nu am ținut deloc seama de un al treilea tip de poezie, destul de bogat ilustrat și el, de la epigrama alexandrină²³ pînă la mișcarea telquelistă a anilor '70 din secolul trecut, al cărui accent principal e mutat din domeniul exprimării și reprezentării eului în spațiul funcționării limbajului și al jocului formelor artistice. Trebuie să vorbim și despre o *poezie ludică, manieristă, experimentală*. O *poezie pasivă*, atunci cînd ea e orientată spre resemantizarea unor elemente date, dar și *activă*, avangardistă, atunci cînd ea se arată preocupată de căutarea, descoperirea mecanismelor ascunse ale limbajului. Am putea spune că aceasta e o poezie fără dimensiune ontologică, acceptînd faptul că ontologia privește umanul și nu limbajul. Voi reveni asupra ei în finalul acestei cercetări, cînd voi încerca să propun și o tipologie a genurilor de poezie posibile²⁴.

3. TRANZITIV ȘI INTRANZITIV

PRECAUȚII. O primă întrebare care se naște acum, după ce am ajuns în posesia acestor două concepte (*tranzitiv* și *reflexiv*) întărite ontologic, este aceea dacă aria lor de aplicabilitate este istorică sau tipologică. Din observațiile anterioare răspunsul pare să se formuleze singur. Dacă ideea de limbaj poetic este o idee modernă și ea se conturează o dată cu începuturile simbolismului, atunci reflexivitatea e o trăsătură esențială a poeziei simboliste, manifestată mai departe, în forme și mai acute, în lirica modernă a secolului nostru așa cum o interpretează Marcel Raymond, Carlos Bousoño sau Hugo Friedrich.

În ce privește dimensiunea tranzitivă a poeziei moderne – dimensiune exclusă din modelele teoreticienilor mai înainte amintiți –, ea apare ca o reacție la opacitate și ermetism. Tranzitivitatea este o trăsătură anti-simbolistă, de multe ori anti-lirică și anti-muzicală, și ea se dezvoltă în forme din ce în ce mai pregnante, ajungând în a doua jumătate a secolului XX, prin poezia americană, la momentele sale de apogeu.

Pentru a nu complica în plus lucrurile, e bine să gândim deocamdată aceste două concepte dintr-o perspectivă istorică sau – și mai profitabil – să căutăm argumentele care exclud din capul locului o discuție despre caracterul reflexiv sau tranzitiv al poeziei anterioare simbolismului.

Am putea, de pildă, în această încercare de separație, să considerăm esențială ideea că reflexivitatea și tranzitivitatea devin fenomene pertinente doar atunci când ele sînt conștientizate. În realitate, am impresia că lucrurile așa și stau. Scurta istorie a poeziei tranzitive pe care o voi propune în continuare va avea în vedere în primul rînd formele de manifestare a conștiinței teoretice a creatorilor. Numai aceste forme exprimă cu adevărat o reacție deliberată față de o convenție poetică și voința decisă de a face altceva.

Știu însă că, pentru a fi acceptat, punctul meu de vedere trebuie să poată face inoperante două prejudecăți, una mai reductibilă decît alta. Cea dintîi, pe care am și discutat-o deja, afirmă caracterul tranzitiv al limbii uzuale în opoziție cu caracterul intransitiv al limbii poetice. Argumentele mele se cunosc deja. Nu mai revin asupra chestiunii, chiar dacă implicațiile ei nu par tranșate.

Cea de-a doua prejudecată pare și mai greu de dezamorsat, pentru că ea este un loc comun al gândirii critice. Tranzitivitatea e văzută ca o trăsătură a poeziei tradiționale, cu corolarul ei care este clasicismul secolului XVII, în timp ce intransitivitatea e atributul limbajului autonom, autoreflexiv care începe o dată cu romantismul și ulterior se confundă cu creația lirică modernă în totalitatea sa.

Notez aici, dacă mai era nevoie, că în cadrul acestei viziuni intransitivitatea și reflexivitatea sint unul și același lucru.

Intransitivitatea e – cum am văzut – prin definiție, literală, ea reprezintă o dimensiune a poeziei care poate fi interpretată, dar nu tradusă. Situația se complică atunci cînd se încearcă identificarea unor noțiuni sinonime conceptului de transitivitate. Este poezia tranzitivă o poezie referențială și dacă da, cum poate fi ea în același timp, potrivit opiniei lui Gérard Genette, și o poezie traducibilă? Este poezia tradițională doar o formă a prozei versificate?

Știm că poezia tranzitivă modernă a renunțat la versul prozodic, fără a ajunge, totuși, prin asta să se confunde cu proza. Păreră mea e că între poezia tranzitivă tradițională și poezia tranzitivă modernă nu putem stabili o diferență bazată doar pe eliminarea criteriilor metrice și prozodice. Diferența esențială e probabil una de mentalitate poetică. Avem de-a face, în cele două cazuri, cu lumi diferite, cu limbaje diferite. Funcțiile exterioare ale poeziei nu (mai) sint nici ele aceleași.

TODOROV ȘI ELOCINȚA. Să vedem mai întîi opinia despre intransitivitate a unui teoretician de marcă al literaturii, Tzvetan Todorov. El este unul dintre apărători cei mai decisi ai acestei trăsături a limbajului poetic, descoperind însă, cum am văzut, în interiorul acestui limbaj elemente care scot în evidență lipsa lui de omogenitate. Într-un studiu care nu atacă decît prin implicație problemele poeziei, intitulat *Teorii ale simbolului* (1977), teoreticianul francez aduce de cîteva ori în discuție și chestiunea raportului dintre retorică și poezie, privity ca domenii opuse.

El constată că atît în arta retorului cît și în arta poetului materialul de lucru e același, semnele verbale, dar că

Retorica nu se folosește de limbaj ca formă [], ci de limbaj ca acțiune []. Retorica se interesează de funcțiile vorbirii, nu de structura acesteia. Elementul constant este obiectivul ce trebuie atins: a persuadea (sau cum se va spune mai tîrziu, a instrui, a emoționa și a placea), mijloacele lingvistice sint luate în considerare în măsura în care pot sluji la atîngerea acestui obiectiv.²⁵

Dar această descriere e valabilă pentru retorica originară, din perioada Greciei clasice, pentru că mai tîrziu, o dată cu Cicero, între cele cinci subdiviziuni ale edificiului retoric, partea numită *elocutio* începe să ocupe un loc din ce în ce mai important. Din știință a convingerii unui auditoriu, retorica devine o știință a figurilor: „Noua elocință se distinge de cea veche prin aceea că idealul ei este calitatea intrinsecă a discursului și nu aptitudinea lui de a servi unui scop extern”²⁶. Retorica își pierde, prin urmare, „eficacitatea tranzitivă” (formula e a lui Todorov), devenind o știință a vorbirii inutile, care nu servește la nimic, o știință a... poeziei. Este evident că în felul acesta opoziția dintre retorică și poezie se anulează aproape complet. Dar poezia nu

devine încă ceea ce este ea din secolul XIX încoace, o artă a intransitivității. Intuiția gratuității creației lirice e, totuși, veche.

Citindu-i pe Tacit și Quintilian, poeticianul francez consideră că valoarea intransitivă a literaturii/poeziei e sesizată încă din Antichitate, prin afirmații de genul: „Farmecul literaturii este mai pur dacă ea se îndepărtează de acțiune, adică de muncă, și dacă se poate bucura contemplându-se pe sine”²⁷. În realitate însă, multă vreme, poezia – supusă, cum știm, principiului imitației – nu poate face din intransitivitate condiția ei de existență dintr-un motiv foarte simplu: lumea tradițională a artei, lumea clasică, e o lume de funcții, scopuri și ierarhii, o lume în care nu există nici adevăr în sine, nici frumusețe în sine. Plăcerea pentru frumusețea ca atare, pentru limbajul ca atare apare abia în secolul XVIII. Până în acest secol ne aflăm într-o lume „de forme universal admise”, după expresia lui Novalis.

CODURILE CLASICISMULUI. În literatura neoclasicismului francez, *Poetica* lui Boileau reprezintă un corpus de prescripții estetice. În spatele acestor prescripții se află o mentalitate dată, o viziune despre lume și rosturile artei care-și impune cu necesitate principiile. Există o instanță ascunsă, în același timp socială și politică, culturală și morală, ale cărei imperative nu pot fi puse sub semnul întrebării. Orice cod este inviolabil, inclusiv cel literar.

Poetica lui Boileau e o colecție de postulate: arta e rațională; stilul trebuie să fie limpede și concis; bunul simț exclude noutatea; poezia trebuie să producă plăcere; ideea și versul sînt lucruri absolut distincte, deci cuvîntul e doar un veșmînt; obscuritatea e un neajuns al expresiei; scriitorul trebuie să se conformeze cerințelor exterioare ale publicului; amănuntele nu prezintă importanță, tipicul da; natura este unicul obiect de studiu al poetului; literatura, indiferent de gen, trebuie să surprindă „noblețea sufletească”; frumosul trebuie să fie înbinat cu utilul etc.

Iată un sistem de preconcepții care exclude din capul locului orice idee de originalitate, subiectivitate și creație personală. Clasicismul propune o lume rațională, fără mister și fără incertitudini, strict ierarhizată social și pe genuri literare, o lume a lui „gîndesc deci exist”, nobilă, virtuoasă, sănătoasă, eroică, închisă în convenții, o lume „transitivă”. Scriitorul nu deține un eu decît în măsura în care eul acesta aparține și celorlalți, gramatica literaturii este identică cu gramatica limbii, temele și motivele sînt date, literatura are o funcție de comunicare și coeziune socială, orice sens e în ultimă instanță transparent, codul e unic și general.

Și totuși, clasicismul alcătuiește o lume dominată de figurile limbajului, chiar dacă aceste figuri sînt limitate, o lume duplicitară, de o tranzitivitate echivocă, o lume a podoabelor verbale. Ceea ce nu

constituie o dovadă a imperfecțiunii acestei lumi. Figura nu slăbește coerența sistemului, ci o face, dimpotrivă, mai solidă. Fără iluzia unui orizont superior, transcendent, structurat rațional, traductibil deci perfect inteligibil, acest sistem n-ar putea fi viabil. Opera poetului clasic e gândită ca o suprafață filigranată de imagini, în care, în ciuda depărtării dintre ele, semnul își acoperă cu precizie sensul. Distanța dintre semn și sens e logică. Pentru a o anula, consumatorul de literatură participă la un act de traducere lipsit de imprevizibil. Cititorul posedă cheia oricărui text, pentru că el îi cunoaște dinainte modelul general și are la îndemină pentru cazurile mai dificile un dicționar scris sau nescris, adică o retorică.

Cum este cu puțință această atit de perfectă înțelegere între cel care scrie și cel care citește? La baza ei se afla mai puțin textul literar luat în sine și mai mult o psihologie socială ce-și subsumează atit creatorul cit și cititorul. În literatura clasică sentimentele personale, ideile și mentalitățile necoincidente cu modelul dominant sint proscrise. Dragostea, ura, curajul, lașitatea, durerea, eroismul, noblețea, datoria sint valori transcontingente, obiective și absolute, promovate, indiferent de autor, în forme stereoupe.

Lipsit de o individualitate proprie, poetul clasic e un virtuoz al unor teme și motive de-a gata. Scriind cu orgoliul de a se face înțeles și admirat, acest poet e, de fapt, un creator umil. El știe că exista un nomenclator al performanțelor poetice în funcție de care se stabilește valoarea unui text. Cutare poet a transpus în versuri mai bine și mai clar cutare temă pe care oricare altul o poate oricind relua.

Acest gen de scriitor se află situat undeva între condiția de *écrivain* și cea de *écrivain* (după cunoscuta distincție a lui Roland Barthes), nefiind nici un creator în adevaratul sens al cuvintului, nici un colportor de valori comunitare. El e un fel de funcționar de curte sau de stat, cu obligații bine stabilite, prețuit ca un magician al raționalizării afectelor unei colectivități care-și impune modelele formative și prin intermediul poeziei, dacă nu chiar în primul rind prin mijlocirea ei.

Caracterul preponderent didactic al literaturii clasice, respectul ei pentru morala mesajului și puritatea speciilor și genurilor literare sint astfel de înțeles. Codul poeziei clasice se află sub controlul absolut al cititorului, și încă unul de elită, cum bine știm. Poetul e vasalul acestui cod. Eficiența lui e una pur exterioară, pentru că el trebuie să convingă, să înflăcăreze, să educe.

PSEUDOTRANZITIVITATEA. Putem, totuși, vorbi în cazul literaturii clasice de tranzitivitate? Tranzitivitatea înseamnă constrângere, convenție, subordonare față de un scop exterior? Răspunsul lui Tzvetan Todorov e tranșant:

Metrica și estetica clasică (în măsura în care aceasta din urmă există) atribuiau artei și limbajului un rol pur tranzitiv. Arta este funcțională și această funcționalitate se reduce în cele din urmă la un singur obiectiv. Imitarea naturii. Limbajul este de asemenea tranzitiv, și funcția sa este de asemenea unică: el servește la a reprezenta, sau la a comunica.²⁸

Imitație, comunicare, reprezentare, acestea par să fie cele trei scopuri principale ale tranzitivității. Dar sînt acestea niște scopuri care se realizează nemijlocit? Poetul clasic nu imită lumea, ci un model abstract al acesteia. Limbajul lui nu reprezintă realitatea, pentru că el nu se servește de un cod referențial. Dar chiar și folosind un astfel de limbaj, el nu reprezintă atît un obiect, cît un mod dinainte dat de a înțelege acest obiect. În ce privește comunicarea, ea e lipsită tocmai de caracterul ei direct. Comunicarea înseamnă aici stil, figură, un alt limbaj. Dar poate că reproșul esențial ce poate fi adus acestui mod de a concepe tranzitivitatea e absența din ecuația sa a unui subiect. Cine vorbește într-o astfel de lume, într-o astfel de poezie tranzitivă? Dacă nu un emițător identificabil, atunci cu siguranță codul însuși.

Să presupunem, pentru moment, că tranzitivitatea ar fi o calitate exclusivă a vorbirii. Or, vorbirea este situațională. Sursa ei e individul vorbitor care are o experiență personală de viață, o viziune asimilată *per se* despre lume. Cazul poetului tranzitiv nu poate fi altul. El nu poate vorbi în numele nimănui, vorbirea lui nu se poate identifica cu sistemul abstract al limbii și nici cu o colecție de norme transindividuale. Poetul tranzitiv ar vrea să poată confunda în discursul său denotația cu referința, chiar dacă el știe bine că lucrul acesta nu e cu putință. El este un subiect uman care nu poate face abstracție de propria sa subiectivitate, fără însă a identifica această subiectivitate cu aspectele sale ireductibile. El are de comunicat adevăruri personale, dar nu metafizice. De la Wordsworth și Whitman la Robert Frost, Anna Ahmatova, Lowell și Cesare Pavese, el caută autenticitatea propriului său discurs și dacă îi atribuie acestuia scopuri exterioare, o face pentru că numai el știe care sînt acele probleme sociale pe care numai poezia le poate sesiza și „rezolva”.

Așa cum am mai spus, cred că putem vorbi despre o adevărată tranzitivitate numai atunci cînd ea e asumată personal și promovată în mod declarat. Toate celelalte cazuri, anterioare secolului XIX, sînt – am impresia – manifestări pseudotranzitive, care nu pot fi înțelese decît în baza cunoscutei estetici a ornamentării.

INTUIȚIILE LUI NOVALIS. Intransitivitatea devine în viziunea lui Tzvetan Todorov o dimensiune fundamentală a limbajului poetic, ce se impune o dată cu criza romantică. Afirmarea ideii că poezia e o artă intransitivă este direct legată de descoperirea frumosului în sine (prin scrierile lui Moriz și Schelling) și a faptului că limbajul are nu doar o funcție utilitară, instrumentală, ci și o valoare de sine stătătoare ca „expresie pentru expresie”.

Distincția dintre artele pure (intransitive) și cele utilitare apăruse încă la Kant, dar cel care îi dezvoltă toate implicațiile e Novalis. Poetul german consideră că utilitatea e un atribut al artei primitive, supusă constrîngerilor exterioare. Această artă are drept scop inteligibilitatea mesajului, comunicarea determinată, de unde caracterul artificial al limbajului ei. Ea nu exprimă o natură autentică, așa cum nu o poate exprima nici limbajul în sens propriu, care e un simplu vehicul al ideilor. Și la Novalis întâlnim aceeași tendință de a identifica – sub unica umbrelă a tranzitivității – vorbirea comună cu poezia orientată spre scopuri exterioare. Cînd însă poezia devine „o producție perfectă a *puterii lingvistice superioare*”²⁹, ea capătă toate caracteristicile unui limbaj secund, intransitiv, antiretoric, autosemificant: „Anecdota poetică pură se raportează direct la ea însăși, nu prezintă interes decît prin ea însăși”³⁰.

Premisele conceptului de limbaj poetic, așa cum a fost el teoretizat de la simbolism încoace, se află, după cum se poate constata, în fragmentele lui Novalis. Apare în aceste fragmente și intuiția unui paradox pe care-l ilustrează poezia reflexivă în întregul ei: deși limbajul poetic nu se exprimă decît pe sine, el este un limbaj încărcat de sensuri dintre cele mai profunde, situație pe care Novalis o formulează astfel: „Cînd cineva nu vorbește decît pentru a vorbi, enunță atunci adevărurile cele mai magnifice și mai originale”³¹. În sfîrșit, chiar și una dintre ideile curențe astăzi, transformată într-un fel de marotă a criticii moderne, aceea că poetul nu vorbește limbajul, ci se lasă vorbit de limbaj, apare tot în scrierile lui Novalis: „Un scriitor este o persoană animată de limbaj”³².

Se poate acum observa cu ușurință ca teoria lui Jakobson a funcției poetice, caracterizată prin valorificarea mesajului pentru mesaj, îi e îndatorată nu doar lui G.M. Hopkins, ci și lui Novalis. Există, prin urmare, un drum al poeziei reflexive care de la Novalis trece prin Coleridge, Poe, Baudelaire și ajunge la Mallarmé. Toți acești mari poeți văd în caracterul autosuficient al limbajului o proprietate autotelică. Intransitivitatea ca idee vrea să spună, de fapt, că textul poetic își are propria sa organizare interioară, propria sa formă internă, incompatibilă cu alte limbaje.

Dar această ordine intrinsecă a elementelor constitutive unei poezii nu este prin definiție metaforică, simbolică sau alegorică. Ea nu se raportează în mod obligatoriu la o transcendență decît în romanticism și simbolism. În poezia modernă, așa cum a arătat Hugo Friedrich, transcendența devine o pură tensiune formală a textului. Autosuficiența și gratuitatea limbajului poetic sînt în acest caz cu atît mai evidente.

Și totuși, de ce nu am cădea de acord că ordinea intrinsecă a elementelor textului poetic se manifestă în orice tip de poezie, indiferent de faptul că ea se bazează pe elementele transparente sau pe

elementele opace ale limbajului? Orice text poetic, indiferent de destinația lui, poate fi analizat în sine, descoperindu-i-se o structură, un sistem de simetrii sau de recurențe, niște procedee specifice. Procedeele acestea pot să fie deliberate sau nu, „organice“ sau „mecanice“, ele tot procedee rămân și funcția lor nu încetează să fie o funcție.

În fond, actul percepției critice constă, de cele mai multe ori, într-o izolare a obiectului supus observației de contextul său, ceea ce-l transpune automat într-o poziție privilegiată. Privit în imanența sa, orice mesaj, nu doar cel de factură poetică, se poate dovedi o construcție suficientă sieși, dacă ea permite evidențierea unui tip specific de organizare a părților într-un întreg. Să ne reamintim în acest sens „analiza“ pe care o face Johnathan Culler informației de ziar dispuse sub formă de versuri de către Jean Cohen în cartea sa.

O altă chestiune e aceea a orientării mesajului poetic spre sine însuși sau spre un scop exterior. Caracterul autoreflexiv al funcției poetice este incontestabil, însă la rigoare nu se poate susține existența unor mesaje fără nici un efect tranzitiv. Cînd Novalis notează în fragmentele sale „Pentru mine este evident că poezia are de evitat afectul; reacțiile afective sînt categoric ca niște boli, ceva fatal“³³, el știe bine că în realitate reacțiile provocate de poezie sînt implacabile. Plăcerea de a contempla o operă perfect realizată e și ea un efect stîrnit de aceea operă. Se poate spune deci că poezia de tip intranzitiv (reflexiv) refuză să conceapă limbajul ca acțiune, îi suspendă funcția activă, fără însă a putea în vreun fel să anuleze efectele de lectură ale poemului.

Încercînd să dea o idee despre cum ar trebui să arate poezia viitorului, într-un alt fragment celebru Novalis vorbește despre

...poeme perfect armonioase pur și simplu, și frumoase datorită cuvintelor perfecte, dar fără coerență și fără nici un sens, cu maximum două sau trei strofe inteligibile – care trebuie să fie ca niște pure fragmente din lucrurile cele mai diverse“³⁴, simțînd însă nevoia să noteze în continuare că „Poezia, cea adevărată, poate cel mult să subă în lini mari un sens alegoric și să producă, precum muzica etc., un efect indirect“³⁵.

Știm astăzi că efectele indirecte ale limbajului sînt acelea pe care le-au căutat simbolistii, prin cultivarea deliberată a sugestiei, ambiguității și cantabilității și lăsînd deoparte coerența și sensul. Simultan cu mișcarea simbolistă și chiar cu mult înainte de ea, exact în perioada în care scria Novalis, a existat însă și o poezie a efectelor directe, a coerenței și inteligibilului, tranzitivă ca scop, activă ca mesaj, artistică în limitele obișnuitului, și totuși nu mai puțin valoroasă. Novalis și Mallarmé se află, prin teoriile și creația lor, la originile poeziei reflexive. Același statut de pionieri îl au Wordsworth și Whitman în ce privește poezia care încearcă să transforme propriul ei limbaj într-o putere activă³⁶.

IV. SCURTĂ ISTORIE

A POEZIEI TRANZITIVE

1. PREFAȚA PROGRAMATICĂ A LUI WORDSWORTH

„O LIRICĂ MAI UMANĂ, MAI PERSONALĂ”. Am arătat de câteva ori pînă acum că această specie de poezie pe care am numit-o *tranzitivă* – considerînd că noul termen e mai potrivit să descrie complexitatea fenomenului decît sintagmele „poezie directă”, „poezie enunțiativă”, „poezie obiectivă”, „poezie fără imagini” – nu-și găsește un loc în structura liricii moderne propuse de Hugo Friedrich sau Carlos Bousoño și că ea este prea puțin luată în considerație, la justa ei valoare, și de către ceilalți critici și poeticieni.

Am remarcat, de asemenea, și faptul că ideea de poezie dominantă și în prezent, coincide, cel puțin în viziunile teoretice examinate pînă acum, cu practica unei lirici metaforizante, obscure, ireale sau iraționale, sfidîndu-și cititorul, investită cu atribuțiile unei forme misterioase de cunoaștere și revelație, închisă în materia unui limbaj marcat de eterna nostalgie a unei utopice stări de inocență semantică. Această poezie poate fi numită *reflexivă* din foarte multe motive, dar înainte de toate din două: eul poetic pe care ea ni-l propune este un eu narcisist, chiar dacă oglindirea în care acesta se implică are caracterul unei implacabile sfișieri și acțiunea sa terapeutică, „de vindecare a rănilor deschise de rațiune”¹ se dovedește în cele din urmă iluzorie; pe de altă parte, textul însuși, în materia căruia se concentrează auto-scopia narcisiacă a poetului, ne apare ca un joc de oglinzi al înțeleșului și ca o întoarcere a mesajului asupra propriei sale naturi, așa cum ne asigură Roman Jakobson.

Acest tip de poezie începe, cum am văzut, o dată cu simbolismul. Merită să adăugăm că dacă Hugo Friedrich, în studiul său, s-ar fi

dovedit mai atent la aspectele tehnice ale construcției poetice, G.M. Hopkins, cu extraordinara sa teorie a similarității nivelelor textului, ar fi putut fi, și el, invocat între geniali precursori ai modernității, alături de Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud. Am văzut mai înainte și cât de modern se poate dovedi, în intuițiile sale, un romantic ca Novalis.

Un cuvint care revine cu o frecvență simptomatică în vocabularul lui Hugo Friedrich (în prelungirea unei teorii a lui Ortega y Gasset) este „dezumanizare”, lirica simbolistilor majori și lirica modernă constituindu-se într-o artă a îndepărtării de om, de real, de sentiment și de obiectivitatea trăirilor, într-un spațiu al distrugerii și al deformării, toate acestea reprezentând o amplificare și o rafinare a unor date originare ale poeziei romantice. Modelul mare al poeziei moderne apare astfel ca un model omogen și univoc care în dezvoltarea sa își valorifică implacabil toate premisele inițiale. Cel puțin așa consideră autorul că se prezintă situația până în 1950, unde se oprește investigația sa. O prefață din 1966 – la a noua ediție a cărții – conține totuși câteva notații pe care nu le putem ignora:

Și în a doua jumătate a secolului nostru, lirica europeană a produs numeroase opere demne de considerație. Cu toate acestea, nu aş putea să spun care operă anume a depăşit de atunci încoace, în mod definitiv şi definitiviu pentru viitor, domeniul explorat de clasicii modernităţii. Mai curînd am putea constata anume destinderi, o întoarcere, sensibilă pe alocuri, la o lîrică mai umană, mai personală, devenită mai simplă în bucuria şi durerea ei. [...] S-ar putea să fie vina mea dacă nu mai sînt în stare să recunosc unele aspecte, poate efectiv noi, în originalitatea lor posibilă, în desprinderea lor de structura poetică dominantă în ultima sută de ani. Oricum, dată fiind sterilitatea ei, așa-numita *poezie concretă*, cu mîlozul ei de cuvinte şi silabe azvirlite mecanic, poate să rămînă în afara oricărei consideraţii.²

Dar nu putea fi vorba atunci, în deceniul șapte al secolului nostru, doar de „poezia concretă” – fenomen în raport cu care putem subscrie la părerea lui Hugo Friedrich – ci de poeți europeni importanți, precum Eliot, Kavafis, Mandelștam, Ponge, Prévert, Ahmatova, Seferis, Queneau, Montale, Maiakovski, Pessoa, Esenin, Pavese, Yannis Ritsos, Voznesenski, Brecht, Machado, Lagerkvist, Saba, Vallejo, pe care nu-i putem explica decît în similitudine cu o altă tendință a poeziei – într-adevăr mai „umană” și mai „simplă” –, definită și ea cu claritate tot în secolul trecut, în spațiul liric englez, de un alt „clasic al modernității” de care nu putem face astăzi abstracție. Căci fără el ne-ar fi foarte greu să înțelegem și să evaluăm și o bună parte din poezia americană din ultimele decenii, creația unor Zukovsky, Reznikoff, Oppen, William Carlos Williams, E.L.Masters, e.e. cummings, Lowell, Elisabeth Bishop, Olson, O'Hara, Kenneth Koch, Ted Barriman, Joel Oppenheimer, Berryman etc.

ROMANTICUL ERETIC. Strămoșul tuturor acestor poeți și primul teoretician al poeziei tranzitive este romanticul William Wordsworth.

Un romantic în multe privințe eretic, mergând împotriva curentului și subminându-i din interior ideologia generală, chiar dacă în practica scrisului ideile sale, afirmate în prefața la a doua ediție a *Baladelor lirice* (1800), nu se verifică decît parțial și pierd destul de mult din teribila lor forță de asertare. Astfel că obiecțiile contemporanului său Coleridge sau, mai aproape de noi, ale lui René Wellek³ pot părea parțial îndreptățite.

Ceea ce îmi propun în continuare nu este, totuși, o „validare” a „manifestului” wordsworthian prin prisma dezvoltărilor sale teoretice ulterioare sau a impresionantei sale creații lirice, ci o examinare a implicațiilor lui în raport cu modelul sumar schițat anterior al poeziei tranzitive, distingerea liniilor inițiale de forță ale acestei noi mentalități poetice aflată astăzi în plină expansiune.

Nu vom găsi în prefața lui Wordsworth o noțiune anume care să denumească tipul de poezie pe care îl ilustrează piesele componente ale volumului *Balade lirice* (apărut prima dată în 1878 sub forma a două secțiuni diferite, semnate de doi autori cu totul opuși în concepție: Wordsworth și Coleridge). Cuvîntul „romantic” e, de asemenea, evitat. Pare în continuare ciudat că unii critici, între care, la noi, Vera Călin⁴ au putut vedea în acest text programatic, strict personal și cu totul inedit ca ideatică, o profesiune de credință romantică. Pentru a înțelege despre ce este vorba cu adevărat, trebuie în continuare să ne oprim asupra implicațiilor lui.

Surprinzător este să aflăm, încă din primele rînduri ale prefetei, că Wordsworth și-a publicat primul volum de poezii „ca un *experiment* (s.n.) care ar putea servi pentru a stabili în ce măsură potrivit în versuri o selecție din vorbirea reală a oamenilor atunci cînd încearcă o senzație puternică, se poate transmite acel gen și acel quantum de plăcere pe care un Poet se poate strădui în mod rezonabil să o transmită⁵. Sintem, după cum se vede, departe de normele exterioare, constrîngătoare ale poeticii clasice, dar și de imperativele interioare, mitizante, ale romantismului de factură subiectivă.

Felul în care înțelege Wordsworth poezia pare ciudat, pentru că el exclude din start forma convențională a unui limbaj liric deviant de la norma vorbirii comune și pare să acorde mai multă importanță problemei cititorului decît problemei actului poetic în sine. Dimensiunea etică a creației e mai acută decît dimensiunea ei estetică, fapt pe care autorul îl întărește imediat, spunînd că „dacă intențiile cu care au fost scrise (textele, n.n.) s-ar realiza cu adevărat, s-ar naște un gen de Poezie perfect apt să intereseze permanent omenirea și nu lipsit de importanță sub raportul calității și al multitudinilor implicațiilor sale morale”⁶. Gîndindu-și creația ca pe o apropiere de limba reală, cotidiană, a oamenilor simpli, poetul englez are simultan în vedere o problemă obiectivă, generală, universală, extrasă din aspectele generice ale vieții.

Gîndirea sa nu este, pe de altă parte, deloc străină de ceea ce astăzi numim „orizontul de așteptare“ al cititorului. Wordsworth e conștient că așteptările cititorului sînt întotdeauna „deformate“, preinformate de tradiția în vigoare a formelor poetice. El știe că ideea de poezie în general e echivalată cu modelul unei exprimări emfaticе, artificiale. Și cum lui i se pare că „stridența și vorbăria goală a multor scriitori moderni“ au transformat într-un mod nefast obișnuințele de lectură ale contemporanilor săi, simte nevoia să scrie o prefață care să ferească recepția propriei creații de false înțelegeri sau de suspiciunea lipsei de adevărată estetică.

Scopul principal urmărit de poet în conceperea poeziilor sale e unitar, dar el se manifestă printr-o multitudine de aspecte, toate subsumate unei singure viziuni coerente. Mărturisirea lui Wordsworth lipsită de echivoc. Voința lui a fost de a alege:

...întîmplări și situații din viața obișnuită și de a le relata sau descrie de la un capăt la altul, pe cît posibil într-o selecție din limba realmente folosită de oameni și, totodată, de a arunca asupra lor o anumită culoare a imaginației prin care lucrurile obișnuite sa sîc înfățișate minții sub un aspect neobișnuit: și, în plus și mai presus de toate, de a face interesante aceste întîmplări și situații, deslușind în ele efectiv, deși neostentativ, legile primare ale ființei noastre, mai ales în ceea ce privește felul în care asociem ideile într-o stare de emoție.⁷

Sistematizînd implicațiile acestei fraze, putem spune că poetul dovedește o totală lipsă de interes față de aspectele subiective ale propriei vieți, urmărind, în schimb, reprezentarea unor aspecte tipice, selectate din existența comună, – „umilă și rustică“, cum precizează el în continuare – într-un limbaj scuturat de elementele îndeobște admise ale poeticității. Înțeleasă ca o modalitate de sesizare și transmitere a emoției, poezia este, totuși, gîdită ca o artă a raționalului capabilă să deseneze tiparul „legilor primare ale ființei noastre“. Folosind unul dintre conceptele propuse într-un capitol anterior, putem spune că Wordsworth teoretizează aici datorită poetului de a se identifica acelei *individualități obiective* în care sînt implacabil cuprinse datele comune, generale, repetabile ale condiției umane.

Convins de caracterul înnoitor al limbajului pe care îl propune, autorul *Baladelor lirice* insistă nu o dată asupra posibilității și necesității de a scrie poezie cu ajutorul altor forme poetice și într-un vocabular „provenit dintr-o experiență repetată și din simțăminte constante“⁸. El acordă limbajului său caracterul preciziei și al permanenței, fără însă a absolutiza valoarea tranzitivă a expresiei, admițînd, acolo unde acestea sînt motivate de pasiune, și prezența figurilor de stil. Cum am văzut deja, imaginația nu se bucură de cine știe ce prețuire și importanță, ei acordîndu-i-se doar rolul de a transforma obișnuitul vieții în neobișnuit, de a opera acea selecție și acel decupaj insolit în materialul amorf pe care îl pune la dispoziție realitatea. Imaginația nu inventează, ci, probabil, doar instituie o formă.

POEZIA ȘI PROZA. Impresia pe care o lasă lectura acestei prefețe este că Wordsworth urmărește, în limitele unei singure convenții literare păstrate – versul, să ștergă toate granițele dintre poezie și viață, dintre poezie și proză. Poetul nu se deosebește de ceilalți oameni decât prin sensibilitatea sa mai vie, prin entuziasmul său structural și capacitatea sa formativă mai pregnantă, prin imboldul său de a crea, care nu este, la urma urmelor, decât puterea de a reproduce imagini ale individualității umane în ceea ce au ele mai caracteristic:

Poetul gindește și simte în spiritul pas.unilor omenești. Cum poate atunci limba-jul său să se deosebească într-o măsura cit de cit importantă de cel al tuturor celorlalți oameni care simt intens și văd limpede; s ar putea *dovedi* că acest lucru este cu neputință. Presupunind însă că n-ar fi așa, Poetului i s ar putea îngădui să folosească un limbaj deosebit atunci cînd își exprimă sentimentele pentru propria plăcere sau pentru cea a unor oameni ca el. Dar Poeți nu scriu numai pentru Poeți, ci pentru oameni [...] Poetul trebuie să coboare din așa zisul său turn și, pentru a trezi o simpatie rațională, sa se exprime așa cum se exprimă și alți oameni.⁹

Nu putem să nu remarcăm în aceste afirmații faptul că obscuritatea, opacitatea și reflexivitatea limbajului poetic sînt considerate trasături aflate în directă legătură cu ignorarea cititorului sau cu ipostazierea sa într-un cititor de elită. Problema poeziei, nu doar de la Wordsworth încoace, este, dincolo de dificilele implicații ale conținutului său, și o problemă a codului. Prefața pe care încerc să o examiniez aici cuprinde nu numai ideea că existența unui cod comun, lăsat la libera folosire deopotrivă a poetului și cititorului, este o condiție a înțelegerii mesajului liric, ci și dorința de a impune creației o substanță majoră, perpetuu umană, general semnificativă și care nu este deloc specifică poeziei, ci literaturii în întregul ei.

Care este atunci raportul dintre poezie și proză? Este neașteptat să constatăm că destule dintre afirmațiile lui Jovan Hristić, – unele dintre ele reproduse anterior – din *Formele literaturii moderne*, au fost formulate în nuce încă din 1800 de un poet pe care actualitatea încă nu l-a recuperat potrivit importanței deosebite a descoperirilor sale, confirmate astăzi cu atîta stringență. Wordsworth nu poate accepta vechea prejudecată retorică după care prozaismul limbajului ar fi incompatibil cu imperativele liricului.

Unui cititor contaminat de o atare preconcepție „ar fi foarte ușor să i se demonstreze că nu numai limba unei mari părți a oricărei poezii bune, chiar a uneia avînd caracterul cel mai elevat, trebuie neapărat să nu se deosebească în nici o privință, exceptînd metrul, de cea a prozei bune, ci și în ce privește unele din părțile cele mai interesante ale celor mai bune poezi se va constata că ele reprezintă strict limba prozei, atunci cînd proza este bine scrisă”¹⁰. Opoziția poezie/proză e, prin urmare, lipsită de pertinentă, pentru că în realitate Poezia se opune faptului sau Științei, adică evenimentului brut sau gîndirii sistematice și discursive. Proza, pe de altă parte, poate fi cel

mai mult opusă Metrului, adică acelui element care acordă poeziei calitatea de compoziție în versuri.

ADEVĂRUL, ȘTIINȚA, APARENȚA. Descoperim în prefața lui Wordsworth o mulțime de intuiții și convingeri confirmate cu evidență, cum am mai spus, de o bună parte a poeziei contemporane. Inspirația e abolită în favoarea observației. Sentimentul e subsumat „acțiunii și situației”, el e, cu alte cuvinte și într-o manieră cit se poate de puțin romantică, obiectivat, deposedat de conotațiile sale subiective, ireducibile.

Premisa ontologică fundamentală a demersului poetului englez e aceea că oamenii se aseamănă, că actele senzoriale și intelectuale sînt supuse unor legi generale pe care poezia e datorare să le cunoască și să și le însușească. Wordsworth are „impresia profundă a existenței anumitor calități inerente și indestructibile ale minții omenești, precum și a anumitor puteri în obiectele mărețe și perene care acționează asupra ei, puteri care și ele sînt inerente și indestructibile”¹¹. Iată, sîntem foarte aproape de convingerile care l-au determinat pe Walt Whitman să scrie ale sale *Fire de iarbă*. „Puterile” care influențează viața omului sînt puterile naturii. Omul și natura sînt „esențialmente adaptați unul altuia”. Rolul poeziei este acela de a investiga adevărul acestei adaptări reciproce.

Poetul este un observator atent al vieții în generalitatea ei individuală, iar mijloacele sale de observație și consemnare trebuie să posedă calitatea adevărului.

[Poetul] va simți că nu e nevoie să împodobească sau să cizeleze natura; și, cu cit va aplica mai riguros acest principiu, cu atît mai profundă va fi credința sa că nici un cuvînt pe care îl poate sugera fantezia sa nu se va putea compara cu cele ce sînt emanația realității și a adevărului.¹²

Dar dacă scopul poeziei e adevărul, adică, în cele din urmă, adevărul moral, nu cumva în felul acesta depășim domeniul esteticului și pătrundem într-un spațiu aflat mai degrabă sub egida Științei?

Wordsworth crede că poezia reprezintă o unică forță totalizatoare („începutul și sfîrșitul oricărei cunoașteri”), care se adaptează în permanență metamorfozelor vieții, absorbînd în substanța ei elemente eterogene, provenite chiar și din cîmpul cunoașterii științifice:

Descoperirile viitoare cele mai îndepărtate ale Chimistului, Botanistului sau Mineralogului vor fi subiecte la fel de potrivite artei poetului ca oricare altele asupra cărora ea se poate aplica.¹³

Ne aflăm, prin această observație, exact la polul opus totalității mitice și mistice visate de cei mai mulți dintre poeții romantici și poate nu foarte departe de utopia unor scriitori experimentali de astăzi, care văd în literatură („scriitură”) un metalimbaj, un spațiu aflat la

întreținerea idiomurilor lingvistice și o formă de sinteză a cunoștințelor provenite din domeniile particulare ale existenței.

Poetica lui Wordsworth este o poetică a demistificării, a refuzului autoiluzionării prin cuvint. Perimetrul poeziei este contingentul. Limbajul poetic este epurat de toate elementele care ar putea deforma adevărul acestui perimetru. Cuvintului i se pretinde să denoteze o acțiune sau o situație. Dar caracterul sau general denotativ e străbatut de unda implacabilă a emoției formative. Figurile pot locui în spațiul poeziei, dar numai în calitatea lor de expresii emoțional motivate. În măsura în care el se dovedește semnificativ pentru viața omului, domeniul poeziei se află oriunde, în existența comună și în descoperirile științei. Căci poezia nu trebuie să modifice imaginea realității grație puterilor proiective ale imaginației, ci să urmărească modul specific în care această realitate se transformă neîncetat.

Wordsworth e un poet lipsit de nostalgiu paseiste, originare, adamic. El nu reduce lumea la cotidian, dar vede în cotidianul existenței cadrul de afirmare a unei specificități umane repetabile. Lumea nu ascunde o esență misterioasă și incomprehensibilă, dar ea nici nu poate fi redusă la o curgere indeterminată de fapte și fenomene. Tiparele generale ale vieții și ale firii umane pot fi cunoscute. Cunoașterea prin poezie, așa cum o concepe Wordsworth, este o cunoaștere exterioară, pozitivista, obiectivă, deși nu retrasă de sub egida emoției. Datoria poeziei este

...să trateze lucrurile nu așa cum sunt, ci așa cum apar, nu așa cum există în sine, ci așa cum par să existe, așa cum se înfățișează simțurilor și pasiunilor noastre¹⁴.

Firește că în cele din urmă, la o analiză atentă, poezia lui Wordsworth se poate dovedi plină de contradicții și situată destul de departe de convingerile sale teoretice. Nu acesta este însă lucrul care ar trebui să ne intereseze, ci voința poetului, remarcabilă în consecvența ei, de a schimba spațiul limbajului și al poeziei¹⁵. Transferind scopul investigației lirice din subiect în obiect (și asta într-o vreme în care subiectivismul ireductibil al romanticilor vizionari și tenebroși se afla abia în *status nascendi*), Wordsworth impune poeziei câteva forme de manifestare în care unii critici de astăzi sînt înclinați să distingă primele semne incontestabile ale post-modernității¹⁶.

2. LECȚIA „FIRELOR DE IARBĂ”

SPRE EXISTENȚĂ PRIN LITERATURĂ. Dacă, așa cum spune Tzvetan Todorov, toată poezia tradițională e o poezie a tranzitivului, un lucru rămîne totuși paradoxal. poeții tranzitivi ai lumii moderne nu scriu întorcîndu-se spre o tradiție deja constituită, ei nu au decît în rare cazuri conștiința caracterului tranzitiv al poeziei care îi premerge.

Credința lor e aceea că ei propun o nouă poezie, descoperindu-i acesteia noi scopuri, orientînd-o spre noi forme, spre un alt limbaj.

Limitele „tranzitive“ ale neoclasicismului francez sînt limitele implacabile ale unei lumi riguros convenționalizate. Poeți ca Wordsworth și Whitman scriu într-o lume nouă, ordonată de alte principii de existență, aflată în plină experiență romantică sau după consumarea acesteia. Tranzitivitatea poeziei lumii moderne este o formă de reacție la un context și nu o formă indiferentă de existență.

Deși în cazul lui Whitman problema e ușor mai complicată, autorul american fiind poet și nu prozator doar pentru că el consideră poezia un limbaj mai eficient pentru scopurile pe care și le-a propus. Whitman se dorește un reformator al ideilor de om, adevăr, natură și viață. Pe el nu-l interesează literatura ci existența, dar vrea să ajungă la existență prin literatură.

E posibil ca Whitman să fi cunoscut prefața lui Wordsworth care deschide volumul *Balade lirice*. Însă faptul acesta s-ar putea să nu aibă prea mare importanță, pentru că Whitman e în mod declarat un poet al prezentului și al lumii moderne care nu respinge tradiția, dar în bună parte o ignoră, considerînd-o inutilă pentru scopurile sale.

Poetul american nu este un teoretician al poeziei la fel de subtil și cult ca marele romantic englez. Problemele efective ale artei poetice nu-l preocupă, și în articolele sale el le tratează întotdeauna sumar. Pentru Whitman conținutul e totul. El nici nu urmărește să scrie altceva decît o poezie cu un nou conținut. Viața cu tot ceea ce are ea esențial e „poezie în vers alb“. Această poezie a vieții așteaptă o conștiință care să-i dea o formă și o justificare, nimic mai mult.

REALISM ȘI AUTENTICITATE. Prima ediție a ciclului *Fire de iarbă* apare în 1855, însoțită de o prefață în care autorul încearcă să definească obiectivele proprii sale poeziei. Prefața e programatică, deși ea are un caracter mai mult liric decît teoretic. Pasaje întinse din cuprinsul ei sînt adevărate poeme în proză.

Totuși, ideile despre poezie susținute de Whitman sînt clare și ele exprimă înainte de toate mîndria lui de a fi poetul unei țări mari cît un continent. N-ar trebui să existe poet american care să nu aspire să devină un poet național, aceasta e credința lui Whitman, pentru că în cazul poetului, „spiritul său este ecoul spiritului țării sale“¹⁷.

În raport cu lumea din care face parte, poetul e o instanță transcendentă dotată cu acele însușiri la care au visat și poeții romantici și prozatorii realiști:

Poetul dă fiecărui obiect sau fiecărei însușiri proporțiile cuvenite, nici mai mult nici mai puțin. El este arbitrul diversității, el este cheia. El este cel ce dă echilibru timpului său și țării sale, el completează ceea ce trebuie completat și controlează ceea ce trebuie controlat.¹⁸

Dar asta nu înseamnă că poetul e un fel de cenzor moral al lumii în care trăiește. Față de omul comun, cu care trebuie să se simtă egal din toate punctele de vedere, el e superior prin mai adinca sa cunoaștere a sufletului și prin clarviziunea sa.

Poetul este clarvazator, el este individual, el este complet în el însuși, ceilalți sînt la fel de buni ca el, numai că el își dă seama de aceasta, ceilalți nu. El nu este unul din cor, nu este oprit de vreo regulă, el face regulile. El este fața de ceilalți ceea ce este văzul pentru fiecare.¹⁹

Deși Whitman e considerat astăzi „un patriarh al modernității“, el nu e mai puțin, cum se vede, un romantic. Transcendența, clarviziunea, refuzul regulilor, puterea expresivă sînt obsesii romantice specifice.

Romantismul lui Whitman ține poate de atitudinea sa creatoare, care vede în poezie o expresie nemijlocită a unei naturi genuine. Altfel, percepția, morala, limbajul poetului sînt „realiste“, orientate spre social și imediat, spre adevăr și obișnuit. Lumea obișnuită, cu toate aspectele ei, de la cele politice la cele cotidiene, – unele dintre aceste aspecte fiind de-a dreptul insignifiante, banale, minore – e de o uluitoare diversitate. Poetul nu vrea să scape nimic din ceea ce există și se întimplă. Pentru el totul e important:

*Pavajul străzii, roțile camioanelor, tirșitul
tălpii pantofilor, glasul pietonilor,
Omnibusul greoi, conducătorul cu degetul ridicat întrebător,
bocănitul cailor potcoviți pe pardoseala de granit,
Săniile, zurgălăii, glumele strigate,
plesnetul bulgărilor de zăpadă,
Uralele pentru favoriți poporului și furia celor răzvrățiți,
Ambulanța cu perdelele trase ducînd un bolnav la spital,
Întîlnirea față-n față dintre dușmani, injurătura,
loviturile și căderea,
Mulțimea agitată, polițaiul cu steaua-n piept
croindu-și repede drum spre centrul gloatei,
Clădirile de piatră întorcînd impasibile ecoul,
Gemetele celor supraalimentați sau subnutriți,
căzînd loviți de insolație sau de colici,
Țipătul femeilor cuprinse brusc de durerile facerii,
grăbind să nască la ele acasă,
Vorbele spuse sau nespuse care vibrează mereu,
urletele reținute de ochii lumii,
Arestarea criminalilor, semnele de trufie, propunerile
rușinoase primite sau respinse cu buzele crispare,
La toate astea iau seama, la spectacolul lor, sau
la rezonanța lor –
Eu vin și plec.²⁰*

Teoria „excepționalului și supranaturalului“ din poetica romantică cedează astfel locul unei poetici a obișnuitului, a prospețimii și autenticității. Concepția lui Whitman poate părea astăzi, în punctele ei strict teoretice, o colecție de locuri comune, dar asta numai întrucât poezia lui a impregnat creația succesorilor săi până la nivelul țesuturilor profunde. Prin autorul *Firelor de iarbă* deschiderea poeziei spre exterioritatea propriului său limbaj și spre concretul existenței devine fundamentală. Rostul poetului e să vorbească despre viață, despre esența socială și biologică a vieții: „el vede eternitatea în bărbați și femei, nu privește femeile și bărbații ca pe niște vise ori ca pe niște puncte“²¹. Și adevărul e acela că Whitman scrie o poezie mai puțin generală decît Wordsworth, mult mai apropiată de elementul biografic, fără însă a înceta să vorbească despre omul cu O mare.

Dar este acest mitic reprezentant al Americii un poet tranzitiv? Răspunsul este fără doar și poate afirmativ. Whitman este un poet al creației directe și obiective în primul rînd pentru că pe el nu-l interesează unicitatea ireductibilă a cului, ci alteritatea sa prezentă în ceilalți oameni. El crede într-o sensibilitate umană generică, în faptul că ceea ce este comun în fiecare individ este mai important decît ceea ce este particular. Oamenii sînt egali în puterea lor de a trăi, dar poetul reușește să conștientizeze mai bine această putere, el are un mai pronunțat sentiment al identității.

Mai tîrziu, la aproape treizeci de ani de la prima prefată a *Firelor de iarbă*, Whitman va încerca să-și caracterizeze retrospectiv volumul într-un articol intitulat *O privire în urmă spre drumuri colindate*. Și acum scopurile poeziei sale sînt definite aproape în același fel ca în 1855. Poetul vorbește despre „o simțire sau o ambiție de a articula și exprima cu fidelitate, în formă literară sau poetică, personalitatea mea proprie, fizică, emotivă, morală, intelectuală și estetică, însemnînd pe răboj spiritul momentan al faptelor ei cotidiene și al Americii actuale...“²². Individualitatea poetică e însă un rezonator al totalității vieții. Altfel cum ar fi putut declara Whitman că volumul său de poezie e la fel de important ca însăși existența republicii americane? Acum lui i se pare că poezia e nici mai mult nici mai puțin decît o formă de promovare și susținere a democrației. De altfel, cuvîntul *en masse* e un cuvînt de ordine al textelor sale poetice încă de la începuturi. Poezia totală e o poezie a mulțimilor:

Se pare că niciodată în trecut n-a existat posibilitatea acestei poezii cu trăsături cosmice și dinamice, de o amploare și nemărginire ca a sufletului omenesc. Este sigur că o poezie a credinței absolute și a egalității în folosul maselor democratice nu a existat niciodată.²³

Acestea sînt constatări ale bătrîneții. Dar nici în prima sa perioadă de creație poetică Whitman nu gîndea altfel. Poezia trebuie să servească omul, de aceea ea nu poate să intre în contradicție nici măcar

cu știința. Unele afirmații ale bardului american par scoase direct din prefața-manifest semnată de Wordsworth la 1800:

Marinarul și călătorul, anatomistul, chimistul, astronomul, geologul, frenologul, spiritualistul, matematicianul, istoricul și lexicograful nu sînt poeți, ci dătorii de legi ai poezilor, iar ceea ce construiește ei stă la temelia structurii oricărui poem perfect.²⁴

Este atunci Whitman un promotor al spiritului „științific” – așa cum îl înțelegea timpul sau – în poezie? Ar fi exagerat să spunem asta. Pe el îl interesează concretul, umanul, materia, așa cum arată această secvență din amplul poem *Cîntec despre mine însumi*: „Primesc Realitatea așa cum este; nici nu citez să o drămuie, / De la-nceput și pînă la sfîrșit vreau ca întrecaga / mea ființă să fie patrunsa de materialism”²⁵. „Adevărul așteaptă în lucruri” este un alt vers din același text. Se poate ajunge la adevăr prin descoperirile oamenilor de știință, dar numai poetul e în stare să arate cititorilor „calea care leagă realitatea de sufletele lor”²⁶. Whitman știe bine în ce constă știința poeziei sale:

Ceea ce spun, spun exact, așa cum este. Cei ce vor să preamărească, să șocheze, să fascineze sau să alinte, n-au decît să o facă, eu voi avea aceleași scopuri ca sănătatea sau căldura sau zapada și-mi va pasa la fel de puțin ca sînt observat. Ceea ce voi trăi, sau voi descrie va porni din structura mea, fără urma de compunere, veți sta alături de mine și veți privi în oglinda o dată cu mine.²⁷

FORMĂ, SIMPLITATE, CORPORALITATE. Chestiunea mijloacelor rămîne în aceste condiții secundară. Whitman nu caută un nou limbaj, pentru că acest nou limbaj exista deja, el se află chiar în vorbirea de toate zilele. „Forma perfectă pornește de la obișnuit”, afirmă el la un moment dat în binecunoscuta prefață. Ornamentele n-au ce căuta în poezie. Rima, ritmurile, toate efectele sonore ale poeziei trebuie să fie naturale. Ce înseamnă această idee de „natural” e însă dificil să înțelegem, pentru că poetul, în loc să dea definiții, face analogii, comparații, explică indirect ceea ce gîndește.

El vorbește despre simplitate, fără însă a arăta cum se manifestă această trăsătură poetică la nivel stilistic:

Arta artelor, minunația expresiei și raza de soare a literelor e simplitatea. Nimic nu poate compensa excesul sau lipsa preciziei. Să te lași pe talazul de impulsuri, să plonjezi în adîncurile intelectului, să dai glas tuturor subiectelor sînt pateri nici comune, nici foarte neobișnuite. Dar a vorbi în literatură cu perfectă justete și neșălanță a mișcărilor animalelor, cu sentimentul neprihanit al copacilor în pădure și al terbiilor de pe marginea drumului este triumful impecabil al artei.²⁸

E limpede că pentru poet tot ceea ce e necontrafăcut, sincer, spontan, instinctual are valoare de artă.

Răsturnarea la care se încumetă Whitman e una deosebit de curajoasă: el asimilează artisticul cu non-artisticul, poezia (care este o formă specifică de limbaj) cu non-poezia, temele neobișnuite ale artei cu temele obișnuite ale vieții. Aceasta e o concepție mai degrabă de

prozator decît de poet. Pe de altă parte, cum am văzut, referința poeziei e adevărul, scopul ei e de natură morală, ea caută fizicul și nu metafizicul, pentru ea natura e mai importantă decît cultura, prezentul e mai important decît tradiția. În consecință, poezia exprimă „sufletul fizic rațional al omului, cu ansamblurile timpului și spațiului, și, în această vastă și multiformă priveliște, Natura înconjurătoare”²⁹.

O poezie ca a lui Whitman, declamativă, entuziastă și pletorică, dilatîndu-se la nesfîrșit, timp de treizeci de ani, în cuprinsul unei singure cărți, nu se putea naște decît într-o țară ca America. Lumea nouă are nevoie de o nouă poezie, aceasta e o altă idee care revine obsesiv în publicistica poetului. Dar pentru aceasta e nevoie de o revizuire radicală a ideilor despre natură, de adaptarea culturii tradiției la necesitățile prezentului și de centrarea creației pe actualitate. Orice convenție moștenită trebuie eliminată din poezie, e nevoie de o nouă teorie a compoziției și de o nouă reprezentare a umanului în literatură.

Pe Whitman nu-l interesează performanța literară, ci adevărul sufletului. El este prin definiție un generos, un optimist, un mistic al concretului vieții. E un romantic fără romantism și un realist fără epicitate. Scribe poezie cu aceeași dezinvoltură cu care scribe publicistică, are virtuți de reporter, deși s-ar vrea un „guru” al existenței sociale, crede că neobișnuitul se ascunde chiar în inima banalului, că nu există teme mari sau mici în literatură. Forma poetică se naște din tensiunea trăirii, iar scopul ultim al poeziei e de a transforma cotidianul în istorie, de „a da o supremă însușețire faptelor științei și vieților obișnuite, înzestrîndu-le cu strălucire și glorie, cu o celebritate finală care aparține fiecărui lucru adevărat și numai lucrurilor adevărate”³⁰.

Poezia lui Whitman e nouă pentru că lumea în care și despre care el scribe îi dă un acut sentiment al noutății. Individualitatea obiectivă și generală descoperită de Wordsworth se conservă prin poezia bardului american și dacă ea ajunge să se dovedească mai complexă și mai bogată în experiențe, aceasta se întîmplă pentru că Lumea Nouă o face să fie astfel.

Nu se poate vorbi în cazul lui Whitman despre un curaj al imaginației, ci despre un curaj al experienței și al percepției. Nu există la el nici un curaj al formei, ci mai degrabă o indiferență față de formă. Forma e întotdeauna secundară. Versul alb e limba naturală. Poetul e un om obișnuit, cu un mai pronunțat simț al prezentului. Whitman are convingerea că și în poezie „A venit vremea de a ilustra totul prin geneza și ansamblul actualității”³¹, prin senzația clipei imediate. Credo-ul său e simplu, pentru că el se întemeiază pe natura fizică a omului, care este valoarea supremă a vieții:

*Cred în carne și în pofte,
Să văd, să aud, să ating toate aceste minuni, și
fiecare pîrtică din mine e o minune.*

*Pe dinafară și pe dinăuntru sînt dumnezeiesc și
sfîntesc orice lucru pe care-l ating sau
care mă-atinge,
Mirosul subsuorilor mele-i mai imbalsămat ca orice
rugăciune,
Capul meu stă mai sus decît orice biserică și bibliă
și crezuri.*

*Dacă aș adora vreun lucru mai mult decît altul acela ar fi
unicitatea trupului meu, sau a părților lui.
Tipar nevăzut al ființei mele, tu ești acela!
Margini umbroase și odihne, voi sinteți!
Ești tu, cuțit de plug al țării bărbătești!*

*E orișice mădular care mă pune în valoare!
Tu, sîngele meu roșu bogat! Ș tu, sîngele meu alb,
esență palidă a vieții mele!
Piept apăsător pe pieptul altora, ești tu!
Tu, creierul meu, și voi, circumvoluțiunile oculte!³²*

Un materialist prin definiție, Whitman nu e, totuși, un poet fără metafizică. Dar metafizica lui e lipsită de transcendență, ea aparține sufletului și trupului, pentru că omul modern își este propriul Dumnezeu.

ANTI-POE. În contextul discuției noastre, care, cum am văzut, pune în ecuație două mentalități poetice opuse, una reflexivă și alta tranzitivă, e de făcut, mai departe, observația că modul lui Whitman de a gândi natura și funcțiile poeziei contrazice punct cu punct celebra definiție a lui Poe a poemului modern din prefața la volumul *Poems* din 1831.

Să ne reamintim această definiție.

Un poem este, după opinia mea, opus unei lucrări științifice, întrucît are drept obiect *imediat* plăcerea, iar nu adevărul, el este totodată opusul operelor romanești, căci are drept obiect o plăcere *nedefinită* în locul unei plăceri *definite*, și el este poem numai în măsura în care se apropie de acest țel; operele romanești prezintă imagini perceptibile, prin senzații definite, poezia tinde spre senzații *ne-definite*, iar pentru aceasta muzica este mijlocul *esențial*. Muzica, atunci cînd se combină cu o idee care produce plăcere, este poezie, muzica fără idee este doar muzică, ideea fără muzică este proză...³³

Or – recapitulînd – trebuie să observăm că: Whitman crede într-o poezie care nu se opune științei, ci încearcă, dimpotrivă, să-i integreze descoperirile în propriul său discurs; el e convins că adevărul vieții se confundă cu plăcerea de a trăi și face din poemele sale un stimul al acestei plăceri – o plăcere bine definită întrucît ea e direct legată de materialitatea existenței; tratează cu nepăsare problemele formale ale

poeziei și preferă în locul muzicii limbajului energia lui; nu crede că romanul ar fi opus poeziei și chiar propune prin marele său ansamblu *Fire de iarbă* o structură poetică extensivă, reticulară, cvasiromanească – în sensul poeticii lui Proust, Joyce și Virginia Woolf, prozatori pentru care ansamblul epic devine o însumare de fragmente lirice, narative și descriptive totodată, de tip epifanic.

Ce ar fi de spus în concluzie? Poezia acestui strămoș al modernității e pentru prima dată în istoria literaturii o poezie profund profană, fără a fi din acest motiv și o poezie resemnată. Descoperirea acestei dimensiuni profane, cu toate implicațiile ei, se va dovedi în continuare esențială pentru toată poezia americană. Whitman, și nu Poe, e precursorul celor mai mulți poeți americani importanți din secolul XX. Dar poezia sa e atât de puțin spectaculoasă, atât de „naturală”, încât ea riscă să se confunde cu creația unui anonim. Whitman a eliberat poezia secolului XIX de inhibiții, complexe și prețiozitate. Într-un fel, se poate spune că el a fost acela care a deschis cutia Pandorei în care se aflau închise toate experiențele anti-poetice cu putință ale lumii moderne.

3. EZRA POUND ȘI IMAGISMUL

A FEW DON'TS. Ceea ce propune prefața lui Wordsworth la volumul *Balade lirice* este o eliberare atât a substanței poeziei, cât și a limbajului său, de transcendența unei instanțe misterioase, mistice. Rezumarea la lumea reală înseamnă renunțarea la Dumnezeu și la Metaforă.

Centrul de greutate al poeziei e mutat în expresia contingentă și în omul de toate zilele, deși omul acesta e încă înțeles ca o instanță abstractă, tipică:

Poetul scrie sub o singură restricție și anume, necesitatea de a oferi o plăcere imediată unei Ființe umane, care posedă cunoștințele ce se așteaptă de la ea nu în calitate de avocat, medic, marinar, astronom sau naturalist, ci de Om.³⁴

Apoi, chiar și acest limbaj „real” e un limbaj de toate zilele numai la nivelul vocabularului. Spontaneitatea sintactică, diversitatea colocvială a vorbirii cotidiene sînt absente în lirica tradițională. Poezia lui Wordsworth e o poezie monotonă, discursivă, retorică. Metrul fix lasă să se audă în fiecare vers bătăile metronomului. Iată de ce distincțiile și principiile poetului englez vor părea mai târziu, peste mai bine de un secol, și insuficiente și mult prea generale. „Citește din Wordsworth atât cît să nu pară insuportabil de plicticos” este o recomandare a lui Ezra Pound din 1913.

Păstrînd în mare direcția trasată de autorul *Baladelor lirice*, în primele decenii ale veacului nostru poezia se vede nevoită să-și

revizuiască încă o dată scopurile, repudiind tradiția încă activă a simbolismului sau efectele pletorice ale declarativismului whitmanian și căutându-și o nouă modalitate de existență. Astfel apare mișcarea imagistă, inițiată în 1912 în Anglia de către Ezra Pound, Richard Aldington și Hilda Doolittle.

Imagismul n-a fost propriu-zis o mișcare de avangardă. Articolul *A Few Don'ts* (Cîteva nerecomandări), publicat în 1913 în revista *Poetry*, nu este și nici nu poate fi considerat un manifest de factura celor futuriste sau suprarealiste. După o afirmație a lui F.S. Flint, alt membru al grupării, efortul imagiștilor este „de a scrie conform cu cea mai bună tradiție, așa cum o găsim la cei mai buni scriitori ai tuturor timpurilor”³⁵. Ceea ce este adevărat doar pe jumătate, pentru că tradiția pe care o descoperă imagiștii este o anumită tradiție a poeziei, în care Dante e preferat lui Milton, Cavalcanti lui Petrarca, Bridges lui Swinburne etc.

Aparținînd lui Pound, articolul mai înainte amintit (integrat ulterior într-un text de recapitulare sintetică intitulat *O retrospectiva*), conține trei principii care arată că imagismul se dorește o mișcare novatoare, și nu doar o revenire la un trecut poetic, oricît de excepțional s-ar dovedi acesta. Pentru a scrie poezie de valoare, poetul imagist are de respectat următoarele constrîngeri:

1. Tratarea directă a obiectului, fie ea subiectivă sau obiectivă;
2. A nu folosi nici un cuvînt care să nu contribuie la prezentare;
3. În privința ritmului, se va compune urmărind fraza muzicală și nu urmărind metronomul.³⁶

IMPLICAȚII. Se vede imediat că aceste cerințe se referă la aspecte distincte ale creației unui text poetic. „Tratarea directă a obiectului” e o chestiune care privește atitudinea poetului față de realitatea investigată. Cel care scrie nu mai fantează din fața lumii, prin apel la facultățile nelimitate ale imaginației. Lumea nu mai este un pretext al operei. Opera nu mai este un palid reflex al acestei lumi, cum se întîmplă în poezia simbolistă. Raportul cu realitatea poate fi însă subiectiv sau obiectiv, ceea ce demonstrează o viziune totalizatoare asupra capacităților de reacție ale culii.

Reținem ca element esențial faptul că individualitatea poetică e subordonată obiectului, care singur interesează, indiferent de modul perceperii lui, regăsind astfel, în parte, concepția lui Wordsworth despre poezia obiectivă.

Cel de-al doilea principiu are în vedere limbajul și posibilitățile lui de a surprinde obiectul reprezentat. Ceea ce-l preocupă pe imagist nu este cuvîntul obișnuit, comun, ci *le mot juste*, cuvîntul potrivit, adecvat. Restricțiile privind utilizarea figurilor sînt absente, dar asta nu înseamnă că toate figurile sau toate tipurile de imagini sînt admise.

Nu zăpăci percepția unui simț încercînd să-l definești în termenii altuia. De obicei acesta este doar rezultatul faptului de a fi prea lenes să cauți cuvîntul potrivit³⁷,

observă Pound în aceeași listă de „nerecomandări“, repudiînd astfel una din cele mai spectaculoase realizări simboliste: sinestezia.

Această căutare a cuvîntului potrivit e pentru Pound esențială:

Un scriitor inzeestrat își alege cuvintele în funcție de «înțelesul» lor, dar acel înțeles nu este un lucru fix, neatîrnat, ca mutarea calului sau a pionului pe o tablă de șah El ni se înfățișează cu rădăcini, cu asociații, cu modul și locul unde cuvîntul este deobște folosit, sau unde a fost întrebuințat în chip strălucit și memorabil.³⁸

Trebuie să vedem în aceste distincții și o pledoarie subtilă pentru apropierea poeziei de limba vie, și cea vorbită și cea scrisă. De altfel, într-un studiu asupra constituirii conceptului modern de poezie, Matei Călinescu arată:

Programul imagismului [...] este inspirat de un anume *vitalism*, de un crez «activist», foarte caracteristic american, și, ca atare, departe de acea conștiință europeană a unui conflict între cultură și viață. Cultura și viața, pentru Pound, se cheamă una pe cealaltă și se întrepătrund.³⁹

Revenind la programul din 1913, trebuie spus că imagismul înseamnă poezie cu imagini, așa cum, într-un sens destul de larg, simbolismul înseamnă poezie cu simboluri. Primele două condiționări ale actului poetic formulate în articolul *Cîteva nerecomandări* – care pun în relație obiectul și cuvîntul – au în vedere găsirea celor mai bune modalități de constituire a imaginii, care trebuie să fie directă, pregnantă, surprinzătoare și organică. Pentru Pound, „o *image* este ceea ce prezintă un complex intelectual și emoțional într-o clipă⁴⁰, ceva asemănător hai-ku-ului japonez, o epifanie obiectivă controlată.

Din atitudinea poetului față de lume și limbaj derivă și problema sensului, a semnificației. Poezia imagistă, așa cum au cultivat-o Aldington, Hilda Doolittle, D.H. Lawrence, T.E. Hulme, Amy Lowell și Pound însuși, este și nu este o poezie tranzitivă. Ea nu exclude la modul programatic figurile poetice consacrate și nici nu privilegiază aspectele denotative ale sensului. Însă chiar și atunci cînd se folosesc de metafore, imagiștii sînt departe de o înțelegere decorativă sau magică a acestora. Între obiectul avut în vedere și posibilul său simbol orice distanță e suspendată. Crezul lui Pound e afirmat limpede:

Cred că simbolul adecvat și perfect este obiectul natural, că, dacă un om folosește *simboluri*, el trebuie să facă în așa fel încît funcția lor simbolică să nu fie ostentativă; astfel încît un sens și calitatea poetică a peisajului să nu piardă pentru cei care nu înțeleg simbolul ca atare, pentru cei, de exemplu, pentru care un șoim e un șoim.⁴¹

Dorința instituirii unui cod comun pentru cel care scrie și cel care citește e dincolo de orice îndoială. Metafizica mallarméană, cu

imperativul său al reprezentării obiectului prin sugestie și nu prin descriere directă, îi lasă indiferenți pe poeții imagiști, pentru că ei vor să schimbe poezia nu oricum, ci aducând-o mai aproape de cititor și de aspectele concrete ale vieții.

Chiar dacă al treilea în ordine ierarhică, ultimul dintre principii, cel care are în vedere aspectele sonore ale poeziei, pare pentru Pound și cel mai important și cel mai dificil de materializat. Împrumutat din arsenalul simbolist, versul liber e considerat o formă posibilă între altele, însă o formă evident superioară mecanismelor de metronom ale versului clasic. Ritmul și metrul sint părți constitutive ale poeziei care ele însele trebuie să se subordoneze imperativelor reprezentării obiectului. Un alt *credo* al lui Pound este acesta:

Cred că trebuie să scrii în vers liber numai atunci când *trebuie*, adică numai atunci când obiectul își construiește un ritm mai frumos decât acela al metrilor consacrați, mai real, aparținând mai mult emoției obiectului, mai potrivit, mai intim, mai interpretativ decât măsura versului accentuat regulat.⁴²

Însă poetul imagist trebuie să se ferească de facilitățile verslibrismului și să caute în istoria poeziei culte sau a celei orale cadențe, ritmuri, armonii și disonanțe, valori sonore cât mai complexe și cât mai diverse. Numai astfel pot fi evitate monotonia și pericolul prozei versificate. Poetul este dator să se comporte ca un muzician, nu ca un magician.

În concepția lui Pound, poezia nu trebuie să modifice, să distrugă și să topească în paronomasia sensul natural al cuvintelor. Muzica versului se supune reprezentării. Ideea de incantație e absentă. Pentru că ritmul însuși are o motivație tranzitivă. Rostul lui e acela de a transporta spre cititor imaginile, însă forma aceasta de transport trebuie să fie vie, energică, memorabilă.

DOUĂ POEME IMAGISTE. Date fiind aceste principii generale, propun în continuare, pentru a le înțelege mai bine implicațiile, analiza a două texte imagiste, alese după criteriul viziunilor opuse care le-au generat. Iată, mai întâi, un poem în care obiectul e tratat subiectiv, prin implicare în descriere:

O undă de frig în noaptea de toamnă –
Am ieșit pe-afară
Și-am văzut luna roșcată plecîndu-se peste un gard viu
Ca un fermier cu fața roșcovană.
Nu m-am oprit să vorbesc dar am dat din cap
În semn de salut
Și jur-împrejur stelele îngîndurate
Ca fețele albe ale copilor de la oraș.

[Toamnă]⁴³

Semnat de T.E. Hulme, autorul doar a cinci texte imagiste, publicate ca appendix la un volum al lui Pound, acest poem își datorează forța de impresionare celor două comparații cu totul neașteptate. Luna și stelele fiind motive recunoscute ca poetice, autorul nu le introduce întâmplător în scurta sa descriere. Coborîndu-le cu ajutorul comparațiilor în cel mai ieftin prozaism, el le invalidează conștient poeticitatea. Alăturarea în imagine a termenului comparat cu termenul comparant nu este întâmplătoare. Recursul la elementele vieții obișnuite este deliberat. Familiaritatea eului liric cu astrele nopții de toamnă e transcrisă într-o formulă poetică insolită, însă lipsită de aură metafizică.

La rîndul ei, banalitatea („un fermier cu fața roșcovană“, „fețele albe ale copiilor de la oraș“) e ridicată la nivelul unor motive și semnificații perene. Deși nici stelele, nici luna nu simbolizează aici nimic. Ele sînt simple elemente ale peisajului. Esențialul poeziei constă în pura ei contingență. Nici substanța denotativă a textului, nici cele două imagini, oricît de surprinzătoare, nu depășesc cadrele existenței cotidiene. Implicat în descriere, eul liric face abstracție de propriile sale sentimente și își propune o prezentare obiectivă a unui cadru exterior, subminînd, în același timp, așteptările cititorului ca motivele stas introduse în poezie să fie valorificate în sens simbolic.

Celălalt exemplu aparține lui Amy Lowell:

*Direle ploii pe zidurile cenușii,
 Linii oblice de ploaie neagră
 În fața flancurilor de piatră umedă ale clădirilor.
 Dedesubt,
 Viscoasă, noroioasă, neagră, orizontală,
 Strada.⁴⁴*

De data aceasta ne aflăm în fața unei descrieri vizuale neutre, impersonale. Nu știm cine privește, cine numește obiectele. Eul liric e absent. În locul lui, un ochi care înregistrează cu calm, selectîndu-le direct și exact, elementele componente ale unui cadru cît se poate de banal. Nici un cuvînt nu e aici în plus. Verbele au fost eliminate, mișcarea ploii e doar o virtualitate. Vocabularul dominant se compune din adjective și substantive. Privirea (unui om aflat la un etaj) consemnează ce descoperă în fața sa. Liniile ploii sînt oblice, strada se desfășoară orizontală. Nu știm ce valoare prezintă aceste imagini pentru sensibilitatea celui care le decupează.

Interioritatea umană a fost pusă între paranteze. Obiectele există pur și simplu, nimeni nu le mai acordă calități antropomorfe. Nici un mister, nici o transcendență, nici un simbol. Imaginea e totul: o fișie de lume încremenită.

CONSECINTE ȘI DESCHIDERI. Exact împotriva acestei încremeniri, a caracterului implacabil static al imagismului va protesta în scurtă vreme Pound, lansind în 1914 un alt tip de poezie, *vorticismul*. Vechile principii sînt redefinite:

Imaginea nu este o idee. Este un punct nodal sau un aglomerat strălucitor; este ceea ce pot și trebuie în mod necesar să denumesc virtej, un VORTEX, pornind de la care și prin care ideile se precipită constant.⁴⁵

Vorticismul ar fi un fel de imagism dinamic și pornind de la el va ajunge mai târziu Pound să scrie celebrele sale *Cantos*-uri, o poezie mult diferită de cea a tinereții, în care imaginile obiective, empline sînt dublate de referințe biografice, culturale, mitologice, filosofice etc.

Abandonînd imagismul (care după dezertîunea șefului de școală se și dizolvă, la un an de la naștere), teoretizînd fără prea mare convingere vorticismul, Pound se îndreaptă cu hotărîre spre un tip de poezie pe care el îl va numi *phanopoeia*, caracterizat prin precizie semantică și picturală, repudiînd abstracțiunea și descrierea. Acest tip de poezie a fost ilustrat cu strălucire – arata poetul în studiul său *How to Read* – de vechii poeți chinezi și, dintre moderni, de Rimbaud.

El face parte, de fapt, dintr-o triadă tipologică, alături de *melopoeia* și *logopoeia*, care poate caracteriza istoria poeziei în întregul ei. Înainte de a fi o poezie a semnificație, *melopoeia* e o poezie muzicală, în care au excelat poeții lirici greci, trubadurii și marii simbolîști ai secolului XIX. *Logopoeia* e o poezie cu accentuate valențe tranzitive; o poezie a intelectului (ironică și satirică) și a contextului cuvintelor, prin valorificarea sensurilor lor directe și a accepțiilor cunoscute, pe care o întîlnim la autorii de satire, la Heine, dar în primul rînd la Laforgue, singurul simbolist acceptat fără nici o rezervă atît de Pound cît și de T.S. Eliot.

Nici unul dintre aceste tipuri de poezie nu se găsește în stare pură și e destul de evident că imagismul e o variantă de *phanopoeia*, în timp ce *Cantos*-urile reprezintă un tip de discurs poetic de o extraordinară complexitate, în care își dau mina toate cele trei modalități inventariate de Pound. Totuși, el n-ar fi putut ajunge aici, dacă n-ar fi știut să păstreze și să pună în practică, de-a lungul întregii sale activități, convingerile sale imagiste din tinerețe.

Chiar dacă lipsit de o viziune onto-gnoseologică de profunzime, imagismul a însemnat foarte mult pentru evoluția ulterioară a poeziei, mai ales peste Ocean. Reluînd, fără să o recunoască deschis, cîteva dintre principiile deja afirmate de Wordsworth, imagismul a fost animat de aceeași voință a menținerii activității poetului în afara misterioasei transcendențe metafizice visate de poeți romantici și de urmașii lor simbolîști.

Fiind o poezie a obiectului, imagismul e o poezie a concretului, a naturii și a temelor minore ale vieții. Imagistii sînt primii poeți moderni care declară că în poezie obiectul e aproape indiferent. T.E. Hulme e

tranșant în această privință: „Are poetul în față un obiect vizual realmente limpede perceput și care să-i producă plăcere? Nu contează dacă e vorba de pantoful unei doamne sau de cerul înstelat”⁴⁶. Dru- mul unei poetici a cotidianului este astfel deschis. Ca și posibilitatea unei și mai pronunțate tranzitivizări a limbajului poetic.

Imagismul rămîne o mișcare de mică anvergură, insuficient crista- lizată, cu o viață extrem de scurtă, dar o mișcare lucidă, cu picioarele pe pămînt. În cartea sa despre poezia americană modernă Serge Fauchereau constată: „Imagismul a fost singurul dintre toate curen- tele artistice ale primului sfert de veac care nu și-a revendicat vreo apartenență mistică”⁴⁷. Probabil că tocmai de aici derivă și marea sa putere de anticipare și influențare.

4. DE LA MIȘCAREA AKMEISTĂ LA CONTRADICȚIILE LUI MAIAKOVSKI

„O POEZIE AVIDĂ DE CONCRET”. Problemele deschiderii poeziei spre lumea concretă și spre limbajul viu al existenței imediate îi preocupă și pe poeții din Rusia primelor decenii ale secolului trecut, în forme mai mult sau mai puțin socializate. Dacă simbolisti ca Belii și Briusov „nu credeau în lume, nu credeau în aer și se ascundeau sub acoperișul corespondențelor”⁴⁸, Alexandr Blok îi pretinde poetului să renunțe la temele livrești și să se implice direct în existență, iar Kuzmin vrea să scrie o poezie în care cuvintele să se impună prin precizie și sens unic. Kuzmin este unul dintre cei mai curajoși promo- tori ai versului liber în poezia rusă, dar și un poet care crede mai mult în sintaxă decît în metaforă, un maestru al notației, al enumerației și al paralelismului. Iată un fragment din volumul *Cîntecele alexandrine*, în care, totuși, ecourile poeticii simboliste nu par stinse cu totul:

*Amurgul peste marea cea caldă,
luminile farurilor pe cerul întunecat,
mirajul de verbină după ospăț,
o dimineață răcoroasă după o lungă veghe,
plimbarea pe aleile grădinii imprimăvărate,
strigătele și risul femeilor ce se scaldă,
păunii sfinți lângă templul Junonei,
vînzătorii de violete, de rodii și lămii,
porumbeii gînguresc, soarele strălucește,
cînd o să te mai văd, oraș drag!*⁴⁹

Dar se constată deja aici pasiunea pentru expresia nudă a fap- tului trăit, o fascinație față de concretul vieții și substanța sensibilă a

memoriei care vor dobîndi o și mai mare pregnanță la unii membri ai mișcării akmeiste. Mișcarea inițiată în jurul anului 1910 de Nikolai Gumiliov și soția sa Anna, Ahmatova, la care a aderat în modul său singular și Osip Mandelștam, reprezintă o reacție de respingere a exceselor simbolismului agonizant. Limbajul poeziei renunță la ambiguitate și sugestie, melodicitatea versului e suspendată, caracterul aluziv al transcrierii sentimentelor cedează locul unei scriituri noi, care admite sincopile și conexiunile ascunse ale experienței sensibile, pe care le tratează ca atare. Anna Ahmatova scrie astfel de versuri:

*Muzica răsuna în grădină
Cu o durere fără grai.
Stridiile pe platou, între bucăți de gheață,
Miroseau a mare, proaspăt și pătrunzător.
El mi-a spus: «Sunt un preten credincios!»
Și rochia mi-a atins-o.
Cum nu aduc a mîngiere
Atingerile acestor mîini.⁵⁰*

Progresul în ordinea reprezentării realității vieții pe care îl marchează o astfel de poezie e sesizat de Viktor Șklovski într-o secvență pe care i-o dedică poetei în volumul său de memorialistică *A fost odată*:

Poezia era avidă de concret. Comparația, metafora s-au retras în adîncul versului. Muzica este confruntată cu mirosul stridilor iar stridile ne redau marea. La Blok restaurantul este opus iubirii. La Ahmatova ele sînt alături. Metafora a devenit dificilă.⁵¹

Să spunem că, de fapt, de acum înainte metafora încetează să mai fie procedeul dominant în poezie și că nu futurismul – promotor al unui discurs poetic excentric ce pune cuvintele în libertate – este acela care îi dă simbolismului lovitura de grație, ci tocmai mult mai modesta mișcare akmeistă, care o face din interiorul aceluiași limbaj, pe care îl deposează de atributele sale esențiale.

METONIMIE, SINTAXĂ, POEME CONVERSAȚIONALE. Formele noului limbaj sînt sesizate de Boris Eichenbaum într-un studiu critic din 1923 despre poezia Annei Ahmatova. Distincțiile exegetului sînt limpezi și ele au în vedere trecerea de la vechea poetică a ambiguității la noua poetică a direcției, prin înlocuirea unui procedeu semantic fundamental (metafora) cu altul (metonimia):

Simbolisții pun accent tocmai pe metaforă („scotînd-o în evidență dintre toate mijloacele reprezentative ale limbajului” – Andrei Belii) ca mod de a apropia serii semantice îndepărtate. Ahmatova respinge principiul extensiunii, care se bazează pe puterea asociativă a cuvîntului. Cuvintele nu se topesc unele într-altele, ci se ating, asemenea bucăților dintr-un mozaic [...]. În locul metaforelor apar, în toată varietatea lor, nuanțele laterale ale cuvintelor, bazate pe perifraze și metonimii.⁵²

Dar în felul acesta poezia se apropie în mare măsură de limbajul prozei, pentru că proza e aceea care-și organizează substanța pe coordonatele unui discurs metonimic. Anna Ahmatova nu ezită în fața acestei periculoase apropieri și împinge poezia spre limite nemaicunoscute pînă la ea. Uneori micile sale poeme ajung la un limbaj care, dincolo de surdina rimelor, promovează formele cele mai simple ale adresării și dialogului minim.

Putem vorbi în acest caz despre „necesitatea unei sintaxe aproape șoptite” și despre „refolosirea insolită a vocabularului curent” (Iuri Tinianov). Iată, ca exemplu, această poezie fără titlu din 1911:

*Să știi cum se-ntîmplară toate, vrei?
 Bătea-n sufragerie ora trei,
 Plecînd, de rampa scării răzîmată,
 Ea spuse cu o voce sugrumată:
 „Cam asta-ar fi... Ba nu, era să uit ceva –
 Eu te iubesc, și te iubeam
 Încă de-atunci așa”.
 „Da”.⁵³*

În legătură cu curajul poetei de a ataca tema erotică într-o manieră de o discreție vecină cu nesemnificativul, același Tinianov observă:

Stilul confidențial al Ahmatovei era un fenomen nou, ca și stingacea familiaritate a limbii sale poetice, iar poemul ei însuși nu ieșea dintre pereții camerei [...]. Acesta era un lucru foarte natural, în relație cu îngustarea registrului tematic, cu micile emoții, care ofereau o perspectivă nouă și o conduceau pe Ahmatova la genul *povestiri* și al *conversației*, care plină la ea fusese înghețat, convențional...⁵⁴

Descoperind resursele expresive ale oralității colocviale, poeta le valorifică într-un traiect poetic aproape alb, aproape plat, într-o deliberată mișcare de prozaizare a propriului discurs și de sfidare a oricărei forme de cantabilitate. Versuri precum acestea:

*Adevărata tandrețe n-o poți confunda
 Cu nimic, ea e tăcută.
 Tu degeaba-mi acoperi grijiuliu
 Umerii și pieptul în blănuri.
 Și degeaba-mi șoptești vorbe smerite
 Despre dragostea dîntii.
 Cunoscut de bine aceste stăruitoare
 Și nesățioase priviri ale tale!⁵⁵*

i se par lui V.M. Jirmunski semnificative pentru dispariția din literatura rusă, la începutul secolului trecut, a liricii melodice. Îndepărtarea poeziei Annei Ahmatova de armonie și muzică are ca efect apropierea de formula unei poezii epigramatice, care denotă „pasiunea pentru

sentințe, pentru formule verbale clare, precise, pentru acuitatea semantică, pentru reflecție⁵⁶.

Această poezie epigramatică cultivă sintaxa logică, epitetul exact, expresia idiomatică. Sint caracteristice pe care le întâlnim și în multe din poemele epigramatice ale lui Bacovia din volumele sale ulterioare *Plumbului*, dar și la un poet mai puțin colocvial și mai puțin dispus să renunțe în poezia sa la semnele superioare ale artei ca Osip Mandelștam.

BIOGRAFIA CONȘTIINȚEI IMPLOZIVE. Coleg de grupare literară cu Ahmatova, Mandelștam e, și el, un antisimbolist declarat: „Noi nu dorim să ne plimbăm prin pădurea de simboluri, întrucât avem o pădure încă mai virgină, mai sihloasă. ., aceasta fiind complexitatea infinită a ființei umane obscure⁵⁷. Poetul vrea să ajungă la zona de incontrolabil a sufletului cu myloace nu la fel de directe ca ale Ahmatovei, ci acordind poeziei ceea ce i s-a acordat dintotdeauna, privilegiul cîntecului.

Ne aflăm însă, prin creația lui Mandelștam, în fața unei muzici noi. Un exeget francez al poetului, Michel Aucouturier, face în acest sens toate distincțiile necesare, găsind, bineînțeles, în simbolism reperul negativ imediat. Poezia lui Mandelștam „nu este un cîntec care neutralizează cuvintele, care adoarme spiritul prin muzică, nu este o formă care se constituie în afara sensului, care nu utilizează cuvintele decît ca un conglomerat de sonorități. Muzica lui Mandelștam se sprijină pe cuvînt ca unitate sonoră semnificantă⁵⁸.

Iar cuvîntul devine în acest caz percutant tocmai prin simplitatea lui pedestră, valorificată în registrul unei exactități de factură parnasiană, impersonală. Inteligibilitatea, concretețea, austeritatea imagistică, concentrarea enunțurilor în formule lapidare, surdinizarea afectivă a datelor biografice primare, accentul pus pe percepție și reacția interioară imediată, filtrată cerebral, sînt trăsături distinctive incontestabile ale poeziei lui Mandelștam.

Apropierea de poezia Annei Ahmatova e ușor de sesizat. Potrivit opiniei lui Alexandr Blok, cei doi poeți akmeiști sînt „maestri ai poeziei dramatice, afective, cu pasiuni profunde⁵⁹. Dramatismul poeziei lui Mandelștam e însă – trebuie să o spunem – mult mai convulsiv și mai dureros, pentru că el se naște nu din izolarea în trăirea personală, ci din conștiința unui context social și politic ostil, cu efecte paralizante.

Mandelștam e un poet nostalgic care nu se poate despărți surîzînd de trecut. El este un poet citadin și un spirit aristocratic al cărui destin se leagă implacabil de orașul în care s-a născut, Petersburg. Mutațiile provocate în societatea rusă de revoluția bolșevică din octombrie sînt privite cu răceală și ostentație și au o rezonanță difuză în creația sa.

Poetul preferă să se retragă în spațiul propriei sale poezii. El face figura unui înstrăinat de lume, dar nu în sensul poeziei romantice. E un inadaplat, un frustrat al vieții, un sceptic și, în ultimă instanță, un negativist al cunoașterii, bolnav de sentimentul inutilității, cum arată aceste versuri: „Nimic nu se mai cade discutat. / Nimica nu mai e de învățat...”.

Sfîșiat între tentația tăcerii și dorința de comunicare, Mandelștam cultivă o poezie ezitantă, implozivă, de o dureroasă discreție. Această poezie e „biografia unei conștiințe cu vibrații mici, cu explozii cenzurate înainte de-a se naște, cu răzvrătiri abia mărturisite”⁶⁰, e poezia unui ins aflat la marginea existenței, obsedat de anonimatul vieții – ceea ce îl apropie încă o dată de Bacovia.

În acest sens, dacă lăsăm deoparte specificul lumii înregistrate, poemul de mai jos se întîlnește, prin atitudinea pe care el o comunică, cu un anume spirit al poeziei bacoviene:

*În liniștea din suburbii, zăpada
E strînsă cu lopata de rîndași.
La pas cu cei mușici bărboși, nerași
Eu merg ca orișicare om pe stradă.*

*Femei se-arată în broboade groase
Și cîini prin curți schelălăie, tehui,
Și roza purpurie-a samovarului
Aprinsă e în birturi și în case.*⁶¹

„CETOSUL GEAM...”. Ca și Anna Ahmatova – o expertă a surprinderii semnificativului psihologic în gesturile și atitudinile aparent minore – Mandelștam e atras în lectura sa a lumii exterioare de instantaneele vieții și detaliile contextului obiectual, într-o derulare rapidă de imagini înghețate în fracțiuni stroboscopice. Însă întotdeauna la el lumea rămîne o limită, un cerc închis în care se consumă aspirații prudente, bucurii incomplete, dureri surde.

Mandelștam e un poet al reținerii și al rezervei, atît în plan moral și afectiv, cît și în planul limbajului poetic. Luciditatea față de drama propriei vieți, aspirația spre echilibru și obsesia construcției de sine sînt valori care reverberează în toate straturile discursului poetic, încît poemele lui Mandelștam devin ele însele niște construcții lucide, exacte, echilibrate. O poezie reprezentativă pentru relația de biunivocitate dintre expresia stilistică săracă și condiția psihică retractilă, resemnată a celui care scrie e cu siguranță acest sonet intitulat *Cazinou*:

*Eu bucuria falsă n-o admit,
Natura-i uneori o pată cenușie.*

*Mie sortit mi-a fost în aburi de beție,
Săracei vieți să-i gust din colorit.*

*Cu norul despletit se joacă vîntul,
Cad ancorele în adînc de mare
Și ca o pinză, fără de suflare,
Mi-atîmă sufletu-n abis, urîndu-l.*

*Îmi place între dune cazinoul,
Ceșosul geam spre larga panoramă,
Firava rază-n tremur de pe masă.
Și-nconjurat de apa înverzită,
Cînd trandafir e vinul în cristal, –
Îmi place pescărușul în zboru-i triumfal.⁶²*

Poezia ar merita o analiză în detaliu care să scoată în evidență construcția ei subtilă și exactă, într-un regim de maximă economie lexicală, dar fără a tulbura transparența sensurilor comunicate. Nu voi face aceasta analiză, însă mi se pare important de remarcat că textul lui Mandelștam problematizează o veche temă poetică, aceea a relației dintre lumea interioară și lumea exterioară, într-o manieră cu totul diferită de poezii romantice sau simboliste.

Pentru poetul rus natura nu are nimic metafizic, ea e „o pată cenușie”. La rîndul ei, viața e „săraca”, lipsită de amploare și bogăție. În interiorul sufletului orice explorare pare inutilă, pentru că aici domnește abisul. Poezia nu mai este un mijloc de cunoaștere. Ea consemnează reacții, mici plăceri, aspirații. Totul se reduce însă la cotidian (cazinoul dintre dune, „ceșosul geam spre larga panoramă” a mării, raza de lumină căzută pe masă, lingă paharul de vin) și totul ține de interiorul unui spațiu protector, de unde se poate visa. Zborul triumfal al pescărușului din finalul poeziei nu simbolizează nimic. Resemnat cu anonimatul vieții, cel care scrie își ineacă aspirațiile în euforia paharului de vin.

Nu se poate vorbi în cazul lui Mandelștam despre o beție a vieții. Este însă evidentă exigența poetului de a înțelege exact ceea ce trăiește și de a comunica această înțelegere prin mijloace și în forme deloc ambigue și deloc perisabile, prin înscrierea stării poetice în spațiul de siguranță al versului tradițional.

Alte poeme vorbesc despre moarte, singurătate și memorie, într-un limbaj descărnăt, adresativ, aproape alb, deși învăluit într-o „ceață” subiectivă de care poezia lui Mandelștam nu s-a despartit niciodată:

*Nu vreau să mor încă, Piter!
Oricum, tu mai ai carnetul și listele mele cu numere de telefon.
Le mai păstrez și n-am uitat, Piter, adresele, nu le-am uitat,*

unde să pot regăsi, stins, glasul celor duși.

*Trăiesc în curtea din dos și în tîmplă îmi bate și azi – smuls
cu sălbăticie din zid, parcă de viu – se zbate și azi clopoțelul
în amintire.*

*Și toată noaptea-mi aștept oaspeții dragi care să zgîlție
ca niște fiare – fără rost azi – lăntugul stingher de la poartă.⁶³*

Descoperim aici elemente care apropie poezia lui Mandelștam de poetica imediatului și a faptului minor de viață. Nimic metafizic în această stare de singurătate prin care, într-o lume fără prietenii de odinioară, e presimțită moartea proprie. Poezia e un strigăt lipsit de disperare, în care toate cuvintele se aud distinct, înscrise într-o sintaxă lapidară, testamentară.

Mandelștam e un poet al rostirii închise, exacte. Să reținem, prin urmare, ca o caracterizare cu valoare generală, această concluzie din prezentarea pe care A.E. Baconsky i-o face poetului în *Panorama poeziei universale contemporane*:

Pe planul limbajului, Mandelștam e unul din primii poeți europeni care deplasează accentul expresiei de la metaforă la cuvînt. El visează un limbaj unde, după o expresie a lui, raporturile dintre cuvinte să asculte de un principiu gotic, precum sunetele în muzica lui Bach. De aici acuitatea limbajului său care vădește într-adevăr ceva din obsesia superior-artizanală a artistului medieval. Poate că, dintre contemporanii săi de aurenă, numele cel mai convenabil vecinătății lui Osip Mandelștam ar fi acela al lui T.S. Eliot.⁶⁴

COMANDA SOCIALĂ. „Expresivitatea versului trebuie dusă pînă la maximum. Unul dintre principalele mijloace ale expresivității este imaginea. Nu imaginea-viziune, imaginea fundamentală care apare la începutul procesului de creație ca un prim răspuns, încă nebulos, la comanda socială. Nu, cu vorbesc despre imaginile auxiliare, care ajută imaginii principale să crească. Imaginile auxiliare au fost folosite totdeauna în poezie; unele curente, însă, ca de pildă imagismul, au făcut din imagine un scop în sine, condamnîndu-se astfel de fapt la elaborarea numai a unui din aspectele tehnice ale poeziei”⁶⁵.

Ce știa Maiakovski – dintr-un articol programatic al căruia am extras citatul de mai sus – despre imagism? Cunoștea el textele poezilor englezi și americani discutați mai înainte sau avea în vedere doar realizările imagismului rus, prin poezia celui mai important reprezentant al său – repede reconvertit la altceva, ca și Pound –, Serghei Esenin?

Obiecțiile autorului *Norului cu pantaloni* la adresa curentului sînt însă îndreptățite. Concepția lui despre poezie e o concepție largă, integratoare, urmărind totalizarea existenței. Imaginea nu are cum să fie un scop în sine, pentru că în viziunea lui Maiakovski funcția poeziei e ceva ce nu se discută. Menirea poeziei e să îndeplinească o „comandă socială” implacabilă. Ce înseamnă această „comandă”, cit de proprie

este ea domeniului estetic aflăm din unele manifeste ale LEF-ului inițiate de Maiakovski în perioada 1923-1928 și dintr-un articol doctrinar *pro domo sua*, intitulat *Cum se fac versurile?*, în care poetul explică – cu o coerență și o luciditate pe care nu le mai întâlnim, poate, decât în *Principiul poetic* al lui Poe – toate resorturile ascunse ale creației sale, de la cele de natură individuală și socială până la chestiunile privitoare la ritmuri, rime și asonanțe.

Știm bine că Maiakovski e un poet contradictoriu, inegal cu sine. Debutând înainte de revoluția bolșevică cu insurgentul și sfidătorul volum *Simplu ca mugetul* – ce va stârni admirația lui Pasternak –, el are o evoluție paradoxală, cu efecte depersonalizatoare, spre o lirică tot mai politizată ce va culmina cu poemul *150 000 000*, despre care același Pasternak declară că nu mai poate fi considerat poezie. Toată creația lui Maiakovski, indiferent de convingerile sale futuriste sau comuniste, e rezultatul unor constrângeri autoasumate. Poetul e un revoltat și un reformator, constrângerile și libertățile sale vin din interior. Scriind poezie, el răspunde unei comenzi sociale pe care singur și-o impune pentru că singur o sesizează.

Nu sîntem chiar atât de departe de Rimbaud și de voința lui de a confunda poezia cu viața, ajungînd la „necunoscut” în numele unei societăți a viitorului. Iată aceste fragmente din poemul *Norul cu pantaloni*, scris între 1914-1915, într-o tonalitate premonitoare, deloc străină, ca și la Pessoa, în manifestul *Ultimatum*, de ideea supraomului nietzscheean:

*Eu,
gură de aur
ce vestesc viața nouă,
celebrîndu-vă trupul,
dînd inimii stele
– adevăr vă zic vouă –
un mugur de viață
mai scump mi-e decît zămislirile mele.
Ascultați
de profetul
agîtor,
Zaratustra ce tună din buzele obuze!
Noi,
chipuri-cearceafuri de sârman dormitor,
cu buze atîrînd candelabre-meduze,*

*noi,
ocnașii orașului – leproserie-nchisoare
unde lepra de aur și noroi ulcerază,
sîntem mai puni ca azurul Venetiei care
de mări e scîldat și de-a sorilor rază!*

.....
 Nu-n rugă e nădejdea, ci-n mușchi și în vine.
 De dania timpului nu mi-îl
 Oricare
 din noi
 în mîna lui ține
 curelele de transmisiune-ale lumii⁶⁶

Dar angajarea lui Maiakovski în viață și poezie e de o cu totul altă natură decît în cazul lui Rimbaud. Maiakovski n-a putut să decidă între necunoscutul din sine și imperativele ideologice și politice ale unei lumi în care s-a implicat cu un entuziasm lipsit de orice cenzura.

Și-a ales singur sfîșierea, a trăit-o cu bună știință, a vrut să fie poet dar și agitator al mulțimilor, a crezut că limitele dintre propagandă și poezie pot fi șterse, a încercat să le șteargă. Nu și-a putut pune între paranteze subiectivitatea debordantă, excesivă, dar în același timp a luat în serios toate cerințele instanței exterioare. A crezut – ca să folosim niște termeni pe care i-am folosit deja – că individualitatea subiectivă poate fi sublimată într-o individualitate obiectivă, generală. A luat comanda socială atît de în serios, s-a identificat cu idealul ei abstract cu atîta patimă, că la un moment dat, cînd și-a simțit eșecul, rătăciră într-un spațiu care nu mai era al literaturii, n-a mai putut găsi altă soluție decît sinuciderea.

DOUĂ MANIFESTE. Trăsătura esențială a poeziei lui Maiakovski e conflictul dintre reflexivitatea discursului și tranzitivitatea mesajului. Contemporan cu simbolismul muribund al lui Briusov și Belii, tovarăș de explorare estetică cu poezia transrațională a lui Hlebnikov și Krucionih, prieten și rival cu Esenin și Pasternak, companion al akmeiștilor Ahmatova și Mandelștam, Maiakovski a fost, înainte de toate, futuristul revoltat în bluză galbenă, mentorul neliniștit și radical al LEF-ului, un adversar al intimismului, dar și un mare poet al dragostei, un promotor al socializării poeziei, dar și un spirit de o extraordinară exigență artistică.

Și Maiakovski, ca și Wordsworth, a vrut să scrie o poezie pe înțelesul tuturor, fără însă a folosi cuvintele tuturor. Mișcarea interioară a poeziei sale este paradoxală. Pe de o parte, scoaterea cuvintelor din țișinile lor obișnuite, ruperea sintaxei și eliberarea versului din corsetele sale tradiționale; pe de alta, tranzitivizarea temelor, motivelor, scopurilor poeziei.

Se poate constata cu ușurință că felul în care Maiakovski gîndește funcția poeziei se modifică fundamental doar într-un singur deceniu. Culegerea-manifest *O palmă gustului public*, publicată în 1913 și semnată de David Burliuk, Hlebnikov, Krucionih și Maiakovski, e o reacție

anti-tradiționalistă și iconoclastă. Ea neagă toată literatura rusă, de la Pușkin la Tolstoi, și de la poeții simbolști la Gorki. Întîlnim în manifestul de grup al culegerii o violență de limbaj și citeva obiective „creatoare” specific avangardiste:

Ordonăm să se respecte dreptul poetului:

1. să sporească în volum vocabularul său cu ajutorul cuvintelor arbitrare și derivate (inovații verbale);
2. să urască cu o ură ireproșabilă limba existentă înaintea lui;
3. să fie îndepărtată de pe fruntea sa orgolioasă Coroana făcută de voi din mătura ramurilor unei glorii de două parale;
4. să ne ridicăm pe roca cuvîntului noi în mijlocul unei mari de huiduieli și indignare...⁶⁷

Zece ani mai tîrziu, într-un număr al revistei *LEF*, este dat publicității un apel, semnat de Maakovski și Osip Brik, din care desprindem următoarele:

Așa-ziși regizori!

Mult o să mai treacă pînă vă veți lăsa, voi și cu șobolani, de pastişa scenei?

Însușiți-vă organizarea vieții reale!

Deveniți planificatori ai marșului revoluției!

Așa-ziși poeți!

Cînd oare vă veți lăsa de rulsele de album?

Cînd veți înțelege falsitatea vorbelor rostite pentru proslăvirea unor furtuni pe care le cunoașteți doar din ziare?

Dați o nouă Marsilieza, transformați internaționala în marșul tunător al revoluției victorioase!

Așa-ziși pictori!

Nu mai peticești cu toate culorile timpul ros de șoareci! [...]

Orînduși forța artiștilor încît să cuprîndeți orașele, să participați la toate șantierele lumii!

Dați pămîntului noi culori, noi contururi!

Știm că toate aceste sarcini nu sînt pe măsura și nici nu se înscriu printre dorințele sacerdoșilor artei care s-au izolat într-o apărare hotărâtă a esteticelor atelierele lor.

Apelul nu are nici un fel de rezerve. Poeții, în fond, sînt cu toții așa-ziși.

LEF a publicat întotdeauna poezie și a trăit din poezie, dar a căutat într-un fel să se justifice pentru aceasta.

Nu sîntem magi-creatori, ci meșteri care execută comanda socială.

Practica publicată în *LEF* nu reprezintă niște revelații artistice absolute, ci doar modele ale activității noastre curente.⁶⁸

Comparînd cele două manifeste, se poate repede observa că din punct de vedere estetic discrepanțele sînt ca și inescizabile. Problema cuvîntului poetic rămîne în esență aceeași. Și în 1913, și în 1923, poezia e înțeleasă ca o nouă artă a expresiei. Ce înseamnă, în primul manifest, sporirea în volum a vocabularului poetic „cu ajutorul cuvintelor arbitrare și derivate”, ce înseamnă ura față de „limba existentă înainte”, dacă nu o reacție de respingere a unei retorici revoluate, previzibile și artificiale?

Peste zece ani, în celălalt text programatic, noua limbă a poeziei, noua sa retorică fuseseră deja găsite. Limbajul obișnuit, jargonul, sintaxa dinamică, polifonia ritmică, jocul sonor al cuvintelor sînt elemente care înprospătaseră între timp poezia.

Dar poezia are acum alte scopuri. Grupul celor care ar fi dorit să se ridice „pe roca cuvintului noi, în mijlocul unei mări de huiduieli și indignare“, vechii futuriști, la care se adaugă Brik (dar și Aseev, Kamenski și Pasternak, amintiți la sfîrșitul manifestului și caracterizați prin specificul poeziei lor) se dorește un grup de acțiune publică, nu „sacerdoți ai artei“, nu „magi-creatori“, ci „meșteri care execută comanda socială“.

Distanța dintre funcțiile acordate poeziei în cele două luări de poziție este, iată, considerabilă. În 1923 se vorbește despre „zborul verbal în viitor“, „temele anti-religioasă și politică“, „misiunea revoluționară“, „cuprindere social-cotidiană“, „actualitate“ etc.

Dar aceste teme erau prezente în poezia lui Maiakovski încă din 1918, cel puțin ca deziderat:

*Futuriști, viitorul vă cere
salturi mai agere!
N-ajung locomotivele, smulge-le
iureș zăcînd ca din tun.
Dacă în cîntec nu huruie fulgere,
curentul electric la ce mai e bun?
Inima știu cum vă bubuie vouă:
gîfîie,
fluieră ca
locomotivele serie nouă –
R,
Șa,
Șcia.*

.....

*Zvîrliți vechiturile proaste.
Adevăruri-gunoaie-s cu lăzile.
Piețele – sînt palatele noastre.
Peneluri – străzile.
Filele vremii
desfăcînd din peceți,
tu revoluție glorie adă...
Futuriști, toboșari și poeți,
Ieșiți în stradă!⁶⁹*

Maiakovski ar fi putut să scrie singur cele două manifeste, pentru că el a fost, și într-un caz și în celălalt, inițiatorul lor. Se vede din

cuprinsul acestor texte că ele promovează o poetică contradictorie care încearcă să împacă elemente aproape imposibil de împăcat. Devenind o nouă *Marsilieză*, poezia ar fi trebuit să aparțină în totalitate destinatarului său extern. Codul ei ar fi fost nevoit să intre sub controlul absolut al acestuia. Ceea ce ar fi însemnat, date fiind limitele culturale ale mediului proletar, reducerea poeziei la o elementară versificație agitatorică și propagandistică. În realitate, în poezia promovată de poeții reușiți în *RAPP* și *Noul LEF*, lucrurile așa s-au și întâmplat⁷⁰.

CUM SE FAC VERSURILE? E adevărat că temele poeziei lui Maiakovski aparțin de la un moment dat încolo noului mediu social și politic al revoluției, dar ele devin mesaje îmbrăcate într-un limbaj dificil, puternic personalizat. E greu de spus dacă la vremea sa Maiakovski a fost cu adevărat înțeles de „marele public”. N au fost rare ocaziile cînd i s-a reproșat că nu se exprimă suficient de comprehensibil. Nu discut aici problema acelor scrieri ale sale pe care un artist ca Pasternak refuza să le mai considere poezie. E vorba de creația sa majoră, de poezia sa adevărată, de lirica sa cotidiană, socială și civică de mare tensiune.

Contradictorie cum este, poetica lui Maiakovski nu este și o poetică duplicitară. Tensiunile ei interioare sînt însă irezolvabile. Primele poezii ale poetului sînt expresia unei individualități subiective revoltate, aflată la marginea anarhiei. Revoluția aduce cu sine un orizont de existență comunitar, „obiectiv”, proiectat în numele mulțimilor. Nimeni nu-i va cere direct lui Maiakovski să devină un poet social, exponentul literar al noii ideologii. Poetul singur înțelege „necesitatea istorică” și i se adaptează. Articolele, manifestele, poeziile sale sînt toate scrieri pline de patos, emanații ale unei dezarmante sincerități.

Dar sinceritatea aceasta e dublată, ascuns, de o stare conflictuală. Individualitatea subiectivă se vede reprimată de imperativele generale ale socialului. Oricît ar dori-o, Maiakovski nu poate să scrie doar o poezie care să arate că el este asemenea celorlalți oameni. Oricît i s-ar impune asta, din interior sau din afară, el nu poate fi un poet al transparenței.

Consecvent cu propriile sale conflicte, convins de îndreptățirea „misiunii” sale, obsedat de raportul dintre estetică și eficiență, în 1926 Maiakovski încearcă să arate încă o dată, după o mulțime de alte intervenții publicistice, care sînt punctele teoretice esențiale pentru înțelegerea poeziei sale, în primul rînd a funcției pe care el o acordă creației poetice. Articolul *Cum se fac versurile?* debutează prin a arăta „ce elemente sînt necesare pentru a începe munca poetică”:

În primul rînd. Existența în societate a unei probleme a cărei rezolvare nu este de conceput decît printr-o operă poetică. Comanda socială (O temă interesantă pentru o lucrare specială: neconcordanța între comanda socială și comanda de fapt.)

În al doilea rînd. Cunoașterea exactă, sau mai corect, sesizarea dorințelor clasei tale (sau grupului pe care-l reprezintă) într-o anume problemă, adică precizarea scopului.

În al treilea rînd. Materialul. Cuvintele. Îmbogățirea neîncetată a rezervoarelor, a depozitelor din craniu, cu cuvinte necesare, expresive, rare, născocite, innoite și altele.⁷¹

O altă afirmație esențială care apare la un moment dat în acest articol e aceasta: „Pentru a putea înțelege just comanda socială, poetul trebuie să fie în miczul problemelor și evenimentelor”⁷².

Ne putem aminti aici de scrisoarea adresată de Wordsworth lui Charles James Fox⁷³, în care poetul englez e, și el, convins că numai poezia poate rezolva unele probleme, altfel insolubile, ale societății. Programul de acțiune poetică promovat de Wordsworth coincide cu o voință de totală tranzitivizare a actului literar, inclusiv la nivelul mijloacelor.

Maiakovski gîndește altfel: pentru o lume nouă el vrea cuvinte noi. Eroarea lui e aceea de a postula o posibilă coincidență între sensibilitatea sa de excepție și sensibilitatea exterioară a omului comun. Insolitarea limbajului prin recurs la procedeele poeziei reflexive (hiperbolă, metaforă, paronomază etc.) și socializarea mesajului sînt imposibile în cadrul aceluiași discurs, pentru că aceste două dimensiuni se dovedesc aproape imposibil de conciliat.

Maiakovski nu este un poet tranzitiv, însă poezia sa reprezintă una dintre cele mai dramatice aspirații ale poeziei spre o tranzitivitate absolută ce nu poate fi atinsă decît prin sacrificarea literarului ca atare.

5. FERNANDO PESSOA ȘI GRADUL ZERO AL POEZIEI

UN RIMBAUD AL SECOLULUI XX. O contribuție hotărîtoare la conturarea unei problematice a tranzitivității în poezia secolului nostru descoperim în gîndirea teoretică și creația poetică a lui Fernando Pessoa. Poetul portughez este din toate punctele de vedere un caz literar. A dispărut prematur, la numai 47 de ani, a publicat în timpul vieții destul de puțin, deși a scris enorm, într-o stare de maximă febrilitate intelectuală și într-o limbă de mică circulație. N-a suferit de complexe provinciale. S-a comportat de la bun început ca un mare scriitor european și a înțeles să se raporteze cu absolută seriozitate la toate domeniile existenței. Aproape că nu există problemă privind viața, literatura, arta, morala, politica, religia pe care el să nu o fi abordat.

Opera sa literară, nici astăzi publicată în întregime, pentru că de pe urma lui Pessoa a rămas un întreg cufăr de manuscrise ce poate oferi în continuare surprize, e de o vastitate și diversitate uluitoare și

ea sîrînește perplexitatea prin maniera personală, unică în felul ei, în care sînt gindite motivațiile și funcțiile poeziei. Această operă răs-toarnă multe dintre convingerile noastre în legătură cu ideea de avan-gardă sau cu ideea de modernism, cu ideea de experiment literar sau cu ideea de text de autor și pune sub semnul întrebării consistența și îndreptățirea unor noțiuni ca „eu poetic”, „limbaj poetic”, „efect estetic” etc.

Pessoa este un scriitor singular, aflat într-o continuă stare de excitație mentală, sigur de sine în tot ceea ce scrie și dînd dovadă de o excepțională capacitate proteică. Proteismul creator, proteismul ca identitate asumată, e cheia literaturii lui Pessoa.

Toate scrierile poetice ale autorului se subsumează unui adevăr irefutabil, cu rol de postulat: esența poeziei este heteromorfă și un poet nu poate fi el însuși dacă nu-și risipește identitatea în cit mai mulți heteronimi. Persoana civilă Pessoa își ascunde în mod deliberat chipul sub cit mai multe înfățișări literare. Nu este vorba, firește, de a-ți semna poeziile prin pseudonime, ci de a scrie ca și cum tu ai fi tot timpul altul și în tine s-ar desfășura simultan mai multe biografii. Poetul e convins că nimic nu e dat în ființa noastră psihică: identitățile umane sînt schimbătoare, și asta în mod natural, ca o condiție firească a omului conștient de polivalența propriei sale sensibilități.

Încercînd să exprimăm altfel această idee, ar trebui să spunem că în personalitatea lui Pessoa se reunesc toate tipurile de poezi și toate formele de sensibilitate pe care le-a cunoscut poezia de-a lungul istoriei sale. Folosind noțiunile teoretice propuse în cadrul acestei cerce-tări, putem să afirmăm că „modernistul” Pessoa e un poet în același timp tranzitiv, reflexiv și ludic și că abia creația sa e aceea care oferă modelul complet, cu toată diversitatea sa reală, al poeziei moderniste.

S-a spus deja că prin modul său radical diferit de a gîndi și a face poezia Pessoa este un Rimbaud al secolului XX. El nu este însă un revoluționar în planul expresivității limbajului poetic și nici un excentric al limitelor cunoașterii, fascinat de formele „monstruoase” ale propriei sensibilități și urmărind să ajungă la pulsunile subpsihice ale cului. În raport cu Rimbaud, exaltările lui Pessoa sînt lucide și raționale. Poetul portughez nu este vizionarul unei naturi umane „săl-batice”, ci promotorul ideii că poezia trebuie să valorifice toate iposta-zele posibile ale ființei umane. Și pentru el arta este o știință, însă nu o știință magică, intuitivă, esoterică, ci o știință a sensibilității mai adevărată decît psihologia, care-și subsumează intelectul și care nu poate face abstracție în exercițiul său de intelect.

Pessoa este un poet-filosof, un poet-gînditor, un cit se poate de autentic om de cultură care, ca și Mallarmé, „a citit toate cărțile”, fără însă a se dezgusta de ele și a încerca o salvare pe cont propriu, prin izolarea de lume. Cultura acumulată, cu toate implicațiile ei inhibi-torii, nu-l face să descopere pura tristețe a cărnii și, în consecință,

necesitatea unui limbaj poetic pur, decorporalizat, avînd strălucirea și jocul ambiguu de transparențe ale cristalului.

HETERONIMII. Lectura cărților îl face pe Pessoa să înțeleagă faptul că în toate cărțile vorbește un singur om, o singură natură umană, variat și infinit ipostaziată, dar edificată pe un fond unitar de simțire. Prin gîndirea și sensibilitatea sa, poetul nu este o excepție între ceilalți oameni:

Tot ceea ce se petrece într-un creier uman s-a petrecut deja într-o manieră analoagă în orice alt creier uman. Deci, ceea ce-i incumbă artistului care vrea să exprime un sentiment determinat e să extragă din acest sentiment ceea ce el poate avea comun cu sentimentele analoage ale altor oameni, și nu ceea ce e personal, particular, diferit în aceste sentimente.⁷⁴

Sînt cuvinte scrise parcă anume de William Wordsworth, cu mai bine de o sută de ani înaintea lui Pessoa. Diferențele dintre poetul englez și cel portughez sînt, totuși, considerabile. Pentru că ceea ce-l distinge, pe de altă parte, pe poet de ceilalți oameni e – crede Pessoa – capacitatea sa de a avea mai multe identități și de a refuza ideea unei personalități unice. Cu cît mai mulți oameni diferiți pot să existe în același timp într-un singur om, cu atît omul acesta e mai adevărat. Pessoa face din propria sa natură interioară un model. A fi tot timpul diferit de tine, a nu fi unic și limitat la o singură formă psihică de manifestare e pentru el o trăsătură definitorie:

Nu știu cine sînt, ce suflet am [...]. Mă simt multiplu. Sînt ca o sală populată de nenumărate și fantastice oglinzi care deformează în reflexe mincinoase o singură realitate anterioară ce nu se află în nici una din ele și, totuși, se află în toate. La fel cum panteistul se simte arbore sau floare, eu mă simt a fi diferite ființe în același timp. Simt că trăiesc în mine vieți străine, într-un mod incomplet, ca și cum ființa mea ar participa la toți oamenii, dar incomplet pentru fiecare dintre ei, grație unei sume de non-euri sintetizate într-un singur eu fals⁷⁵.

Transferată în cîmpul poeziei, consecința logică a acestei condiții existențiale se formulează de la sine: un poet este el însuși plus heteronimii săi. Se știe că opera lui Pessoa aparține în realitatea ei ontologică și stilistică mai multor autori, inventați inclusiv ca traiect biografic, între care cei mai importanți sînt Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Bernardo Soares (autorul celebrului volum *Cartea neliștită*) și Antonio Mora, ideologul păgînismului.

Pentru discuția pe care am inițiat-o aici și care are în vedere în primul rînd dimensiunea tranzitivă a poeziei lui Pessoa, esențială e opera primilor trei heteronimi, cei care formează falanga poetilor „senzaționiști”. Toți trei scriu dintr-o perspectivă care încearcă să recupereze realismul ontologic al vechii poezii grecești, toți trei sînt niște „păgini” care nu mai sînt dispuși să accepte „falsa semnificație a eului” despre care vorbea Rimbaud și care este rezultatul tuturor deformărilor pe care creștinismul le-a impus încetul cu încetul sufletului uman.

De aceea, pentru a înțelege ce fel de poezie scriu Alberto Caeiro, Ricardo Reis și Alvaro de Campos și în ce măsură această poezie se înscrie în problematica tranzitivității, e nevoie mai întâi să evidențiem câteva elemente importante ale mentalității senzaționiste și pagine pe care ei o resuscită în creația lor în plină modernitate.

Avem la dispoziție în acest sens o serie întregă de texte teoretice și ideologice semnate de Ricardo Reis și Antonio Mora, alcătuind un veritabil corpus de „manifeste ale păgînismului”, de o importanță care depășește simplul spațiu literar. Lor trebuie să le adăugăm alte intervenții, cunoscute sub denumirea de „manifestele senzaționismului”, și care ridică probleme de estetică, psihologia creației sau legate de fundamentele artei, pe care Pessoa le semnează în nume propriu. În sfârșit, există și un manifest, cu nimic mai prejos de violența manifestelor futuriste și dadaiste, atribuit lui Alvaro de Campos, intitulat *Ultimatum* și datînd din 1917, în care necesitatea unei noi sensibilități, anticreștină în esența sa, e clamată în numele aceleiași reîntoarceri la o lume politeistă, obiectivă.

ULTIMATUM. MANIFESTELE SENZAȚIONISMULUI. În *Ultimatum* apar pentru prima dată ideile pe care le vom regăsi ulterior în manifestele lui Mora și în discuțiile purtate în jurul operei lui Caeiro, „cel mai păgîn dintre poeții moderni”. Ideea principală e aceea că, pentru a fi creatoare, sensibilitatea umană trebuie să fie adaptată la mediu. Or – arată manifestul – sensibilitatea epocii moderne s-a dezadaptat, s-a distanțat de imediat, l-a rupt pe om de adevăr și natură

De aceea e nevoie de o adaptare artificială, de un fel de operație de chirurgie sociologică menită să elimine din psihismul uman dogmele creștinismului: ideea că fiecare om are o personalitate distinctă de a celorlalți, ideea că sufletul fiecărui individ e unic și indivizibil, credința în obiectivitate.

În viziunea lui Alvaro de Campos, care în cuprinsul manifestului său oferă o mulțime de soluții terapeutice pentru filosofie, artă și politică, obiectivitatea nu este altceva decît media mai multor subiectivități parțiale, fiecare individ trebuind să tindă să realizeze în sine calea de mijloc.

În plan artistic, cele mai importante consecințe ale contestării dogmelor amintite mai sus privesc categoria individualității. Poetul trebuie să recunoască, în sfârșit, că nu există nici o unicitate, nici o unitate a eului său, așa cum credeau romanticii și simbolistii. Autorul manifestului arată că e nevoie de „abolirea totală a ideii că fiecare individ are dreptul sau datoria să exprime ceea ce simte. În artă, singur are dreptul să exprime ceea ce simte individul care simte pentru mai mulți”⁷⁶.

O altă dogmă care trebuie să fie abolită e aceea a „univocității” și unității personalității artistice. Iată ce spune în acest sens Alvaro de Campos:

Cel mai mare artist va fi acela care se va defini cel mai puțin și a cărui operă va realiza cel mai mare număr de genuri literare, conținând cele mai multe contradicții și neasemnări posibile. Nici un artist nu se va limita la o singură personalitate. Îi vor trebui mai multe personalități, fiecare definită prin reuniunea concretă a stărilor de spirit asemănătoare, risipind astfel ficțiunea grosolană că el ar fi unul și indivizibil.⁷⁷

Nu mai revenim asupra chestiunii heteronimilor, pentru că nu ea ne interesează aici. Importantă este componenta senzaționistă și pagină a acestei noi arte prin care se încearcă revenirea la adevărata natură umană. Modelul estetic al lui Pessoa este, cum spuneam, lumea antică (Grecia și Roma), cu arta ei obiectivă, definită, directă, lipsită de indecizii metafizice. Artă antică e bazată esențial pe o relație de imediere: în cuprinsul ei senzația se află într-o relație directă cu obiectul.

Creștinismul, în schimb, a inventat sufletul și a deschis astfel cale liberă sentimentelor și emoțiilor, care se interpun între senzație și obiect. În poezia lui Petrarca și Dante, de pildă, nu mai există lucruri în sine, ci lucruri însoțite de emoții și legate unele de altele prin voința creatoare inițială a Dumnezeuului unic. Poezia capătă astfel un implacabil caracter subiectiv și claritatea, luciditatea, echilibrul, armonia dispar din spațiul artei. Toate aceste calități pot fi recuperate în lumea modernă – crede Pessoa – prin senzaționism.

Scopul senzaționismului nu este arta în sine, ci recuperarea omului. Senzaționismul poate produce un om mai conștient de sine. Cu cât senzațiile sînt analizate sau descompuse în diferitele lor elemente psihice, cu atît crește autoconștiința. În ultimă instanță, senzaționismul înseamnă a gândi fără idei, dar în același timp și a vedea în senzații niște pure aventuri ale cului. Iată cîteva afirmații caracteristice: „Nu există alt criteriu al adevărului decît acela de a nu fi în concordanță cu tine însuți“; „singur faptul de a simți e credință și adevăr“; „simțurile sînt divine pentru că ele sînt relația noastră cu universul și relația noastră cu Universul e Dumnezeu“⁷⁸.

Experiența realității concrete arată că totul e în existență senzație. Artă însăși e convertirea unei senzații în altă senzație. Spre deosebire însă de experiența imediată, artă aduce cu sine un element în plus și care îi e caracteristic: intelectualizarea senzației, ceea ce înseamnă o desfacere a senzației, prin analiză, în elementele sale componente, pînă la esența ei cea mai pură (cum face Caeiro în poemele sale) sau gîndirea senzației într-un regim analogic (vezi odele lui Ricardo Reis) sau chiar falsificarea acesteia, deformarea, augmentarea senzației, plasarea ei într-un spațiu de intersecție cu alte componente ale percepției, pentru a ajunge la un efect estetic paroxistic (cazul Alvaro de Campos).

Intelectualizarea senzației înseamnă transformarea ei în limbaj – un discurs verbal specific în cazul poeziei, discurs ce reprezintă o formă de abstractizare a cunoașterii directe. Abstractizarea senzației

nu conduce însă în nici un caz la o lirică de idei sau la o poezie filosofică, ermetică, conceptuală. Pentru a fi ea însăși, poezia „trebuie să se supună condițiilor Realității (adică trebuie să producă lucruri care să aibă, pe cât posibil, un aer concret..., să încerce să producă, în măsura posibilului, o impresie analoagă celei pe care o lasă lucrurile exterioare)⁷⁹. În același timp, poezia trebuie să se supună și condițiilor emoției, „să emoționeze fără să incite la acțiune”⁸⁰. Abia după îndeplinirea acestor două condiții, ea poate fi definită ca o „concretizare abstractă a emoției” sau ca o „concretizare emoțională a abstracției”.

Considerațiile lui Pessoa din așa-numitele „manifeste ale senzaționismului” nu par deloc să aparțină unui poet, ci unui om de știință. Scriitorul portughez are gustul raționamentului și al demonstrației logice. Îi plac definițiile, clasificările, enumerările, categoriile. Uneori însă logica sa atinge forme maniacale și unele demonstrații se pierd pe drum, într-un soi de cartezianism baroc. De aceea, aceste texte rămân învăluite într-un aer de obscuritate și ele nu pot fi înțelese cu adevărat decît prin coroborarea lor cu alte scrieri (între care și destule scrisori particulare).

Trebuie însă spus din capul locului că senzaționismul e o teorie estetico-psihologică ce se constituie în armătura unei viziuni antropologice de mult mai mare amploare. Gîndită în afara unei foarte precise funcții sociale, culturale, existențiale, poezia nu are pentru Pessoa nici o justificare. Într-o lume modernă bolnavă de inautenticitate, poezia ar trebui să-î redea omului încrederea în sine și în sensul civilizației. Poezia e aceea care îl poate întoarce pe om la vechea sa conștiință păgînă, adică la normalitatea sa.

POETICA LUI CAIRO. Modul nostru de a înțelege Antichitatea trebuie reconsiderat. Arta antică – arată Antonio Mora – nu înseamnă frumusețe, ci realism. La vechii greci „frumusețea nu era, pentru sensibilitatea lor, decît această luciditate liniștită a viziunii asupra lucrurilor”⁸¹. Prin modul lor de a concepe obiectivitatea existenței, grecii s-au aflat aproape de Natură, cufundați într-o natură plurală, percepută astfel în consonanță cu religia lor politeistă. Ei au așezat în fundamentele vieții sensibilitatea și nu gîndirea, evitînd astfel riscurile reducerii naturii înconjurătoare la o unitate numită Univers.

Lumea modernă trebuie să regăsească, și ea, pentru a se salva, această atitudine. Un poet care o exprimă la modul exemplar și a cărui operă se confundă cu „reconstrucția integrală a păgînismului în esența sa absolută” este Alberto Cairo. Luîndu-și ca model vechea lume grecească, Cairo, autorul volumului *Pazitorul de turme* (ale cărui prime 30 de poeme, scrise într-o singură zi, datează din 1914) e un poet care – afirmă discipolul său Ricardo Reis – „a descris lumea fără să o gîndească, a creat un concept de univers scutit de orice interpretare”⁸².

Ca și vechii greci, echivalând criteriul realității cu obiectivitatea empirică a lumii exterioare, Caeiro a știut să-și valorifice spontaneitatea, inteligența și emoția într-un discurs poetic care pune înă exuberanței intime și privilegiază transparența, claritatea și echilibrul rostirii. El vorbește despre o natură în spatele căreia nu se ascunde nimic. Natura lui Caeiro se reduce la senzațiile pe care ea le provoacă, iar poezia reușește cel mai bine să colecționeze și să organizeze aceste senzații. Demersul lui Caeiro nu este nou. Cum se știe, Whitman a scris și el o poezie a trăirilor imediate, naturale, prezentate în forma lor brută, făcând din descrierea senzațiilor un element care asigură prospețimea discursului. Înă, „în timp ce senzațiile lui Whitman sint imens de variate și includ naturalul și artificialul, metafizica la fel de bine ca și fizica, senzațiile lui Caeiro exclud în mod constant pină și lucrurile cele mai «natural artificiale» și nu sint metafizice decit în acest mod extrem, singular negativ, care constituie una din noutățile atitudinii sale”⁸³.

Ca să înțelegem mai exact sensul acestor afirmații, putem cita un foarte scurt poem din volumul *Păzitorul de turme* care arată, în plus, că a iubi natura nu înseamnă, cum credeau romanticii, parnasienii și Whitman însuși, a o descrie, ci a-i sesiza prezența copleșitoare, indicibilă:

*Femeia aceea are un pian.
Sună plăcut, dar nu-i curgerea apei,
Nici murmurul făcut de copaci...*

*De ce e nevoie să ai pian?
Mai bine să ai un auz ascuțit
Și să iubești natura.*⁸⁴

Existența reală a lucrurilor nu poate fi – ne spune poezia – decit simțită și a scrie despre Natură înseamnă a vorbi despre faptul că Natura nu poate fi decit simțită. Numai ochii pot privi lucrurile, nu și spiritul. Natura nu are nici o semnificație, ea nu e frumoasă, iar frumusețea nu înseamnă nimic. Natura pur și simplu există și ea nu pretinde nici să fie gîndită, nici să fie descrisă. Caeiro a înțeles exact asta și procedează ca atare.

Cînd el privește o floare – observă același Ricardo Reis – el nu permite ca aceasta să-i provoace nici cel mai mic gînd. Departe de a vedea predici în pietre, el nu-și permite nici să conceapă o piatră ca punct de plecare pentru o predică. Singura predică pe care o piatră o ascunde este, pentru el, faptul că ea există. Singurul lucru pe care i-l spune o piatră e acela că ea nu are nimic de spus. Se poate concepe o stare de spirit asemănătoare cu aceasta, *dar nu în cazul unui poet*. Acest mod de a privi o piatră poate fi înțeles ca o manieră cu totul non-poetică de a privi. Faptul extraordinar în cazul lui Caeiro e că el produce poezie pornind de la acest sentiment sau, mai degrabă, de la absența sentimentului. El simte pozitiv ceea ce, pină acum, nu putea fi conceput decit ca un sentiment negativ.⁸⁵

Acest sentiment negativ se identifică, probabil, în poezia romantică și simbolistă, cu inefabilul. Ceea ce pare inefabil inhibă și paralizază, nu poate fi decît sugerat. Caeiro nu crede în inefabil, pentru că el nu crede în metafizică. El a înțeles, ca și Wittgenstein, că „despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să păstrăm tăcerea”, însă el introduce în ecuația sa, în locul tăcerii, un discurs care arată de ce există această tăcere și de ce tăcerea gândirii e singura posibilitate reală a apropierii de lucruri. În planul experienței sensibile tăcerea wittgensteiniană înseamnă privire pură:

*Esențialul este să știi să vezi
Să știi să vezi fără să începi să gîndești
Să știi să vezi cînd vezi
Și să nu gîndești cînd vezi
Să nu vezi cînd gîndești.⁸⁶*

GRADUL ZERO AL POEZIEI. „A vedea, și a vedea că vizibilul nu este decît vizibilul, iată toată filosofia lui Caeiro”⁸⁷, observă José Gil, autorul studiului *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations* (1988).

Acest principiu al vederii exclusive se manifestă în textul poetic – constată același exeget – printr-un discurs pozitiv (piatra e piatră, soarele e soare etc.) și printr-un metadiscurs negativ (nu există nici un mister indicibil în faptul că piatra e piatră, soarele e soare etc., ceea ce înseamnă că filosofii și metafizicienii alcargă după himere).

Un poem în care cele două tipuri de discurs se reunesc într-o demonstrație care atinge, prin substanța sa, gradul zero al poeziei e acesta:

*Astăzi am citit aproape două pagini
Din cartea unui poet mistic,
Și am rîs ca unul care a plîns mult.*

*Poeții mistici sînt filosofi bolnavi
Și filosofi sînt oameni nebuni.
Căci poeții mistici spun că florile au miros
Și spun că pietrele au un suflet
Și că rîurile cad în extaz sub lumina lunii.*

*Dar florile, dacă ar mirosi, nu ar mai fi flori,
Ar fi oameni;
Și dacă pietrele ar avea un suflet, ele ar fi lucruri vii, și nu pietre;
Și dacă rîurile ar cădea în extaz sub lumina lunii,
Rîurile ar fi oameni bolnavi [...].*

*Cît despre mine, eu scriu proza versurilor mele
 Și sînt mulțumit,
 Pentru că știu că eu înțeleg Natura din afară;
 Și eu nu o înțeleg dinăuntru
 Pentru că Natura n-are înăuntru; altfel ea n-ar fi Natură.⁸⁸*

Ce înseamnă, de fapt, gradul zero al poeziei din perspectiva care ne interesează aici? Caeiro e un creator care neagă îndreptățirea subiectivității în poezie. El nu crede în gîndire, nu crede în sentiment, nu crede în senzația dublată de afect, de aceea discursul său poetic e unul care refuză metafora, simbolul, viziunea unui înăuntru metafizic al lucrurilor. Dar el nu poate concepe nici ideea de totalitate a lucrurilor lumii exterioare, pentru că „Natura înseamnă părți fără tot“, cum se afirmă într-un vers.

Or, poezia, în sensul ei pe care l-a făcut curent modernitatea, e spațiul unor teme unice și ireductibile și expresia unui limbaj deviant de la normele semantico-gramaticale ale vorbirii obișnuite. Ea își găsește motivația în postulatul că ceea-ce-este reprezintă mai mult decît ceea-ce-este, că nu există aparență fără esență, că limbajul ascunde și nu arată. Poeții lumii moderne caută conotația, obscuritatea, sinestezia, misterul, profunzimea, indicibilul, transcendența, incomunicabilul.

Nimic din toate acestea la Caeiro. Pentru el, „unicul sens tănuit din lucruri / E acela că n-au nici un sens tănuit“ și atunci a vorbi la modul pozitiv despre elementele Naturii înseamnă a nega tot ceea ce aceste elemente nu conțin în natura lor, îndepărtînd de pe suprafața lor orice „halou“ posibil.

Limbajul unei astfel de poezii va fi unul esențialmente tautologic și denotativ, lipsit de virtuți gnoseologice și avînd menirea de a constata că existența fizică a lucrurilor este singura lor existență certificabilă. Fragmentul XXXV din *Păzitorul de turme* constă în astfel de observații:

*Clarul de lună prin crengile înalte,
 Toți poeții spun că asta e mai mult
 Decît clarul de lună prin crengile înalte.*

*Dar pentru mine, care nu știu ce gîndesc,
 Clarul de lună prin crengile înalte
 Este, în afară de faptul că el este
 Clarul de lună prin crengile înalte,
 Nimic mai mult
 Decît clarul de lună prin crengile înalte.⁸⁹*

Caeiro urmărește, de fapt, să ajungă la un absolut al tranzitivității, în care senzația să fie curățată de orice alt element care-i

complică puritatea inițială iar limbajul să nu mai fie purtătorul unui sens dat, ci să conducă spre o experiență perceptivă preverbală, singura adevărată și caracterizată printr-o deplină transparență. „Această transparență garantează, la rîndul ei, transparența traducerii lucrurilor prin cuvinte, traducere care constituie toată poezia lui Caeiro”⁹⁰.

Ceea ce ne propune Caeiro prin poezia sa este o lume de lucruri din care lipsesc conceptele lucrurilor și un limbaj fără semnificație avînd drept funcție identificarea senzațiilor primare.

Nu putem vorbi despre o tehnică poetică specifică lui Caeiro. Procedeele îi sînt indiferente, limbajul lui e simplu ca și obiectele naturii, așa cum singur o spune: „Scriu și gîndesc așa cum florile au culoare” sau „Și poezia mea e firească așa cum e vîntul cînd bate...”.

Ceilalți doi poeți senzaționiști, Alvaro de Campos și Ricardo Reis, scriu, la rîndul lor, o poezie articulată pe aceasta bază primară care e descoperirea maestrului, încercînd să ducă mai departe logica identificării și valorificării senzațiilor. Spre deosebire de Caeiro, ei nu sînt niște poeți inocenți, ci niște creatori cu o foarte accentuată conștiință a poeziei, afirmată în manifeste, în articole critice și în replicile teoretizante schimbate între ei, în cadrul aceluiași cerc de probleme. În cuprinsul acestor „replici” discuția revine mereu la cîteva constante: senzația, emoția, ideea, ritmul. Perspectiva din care ei discută e una consecvent antisimbolistă, complet străină de principiile poeziei reflexive.

ALVARO DE CAMPOS ȘI PERSPECTIVA FUTURISTĂ. Alvaro de Campos e convins ca și Wordsworth de faptul că poezia nu se deosebește cu nimic de proză, cu excepția ritmului. La Caeiro ritmul e spontan, natural, el se confundă cu respirația. Alvaro de Campos consideră că poezia are nevoie de ritm ca de un element artificial adăugat substanței sale. Limbajul uzual nu poate comunica emoțiile intense.

Pentru a se manifesta, aceste emoții:

...trebuie să se coboare pînă la strigat sau să se înalțe pînă la cîntec. Și cum a spune înseamnă a vorbi, și cum nu se poate striga vorbind, trebuie să cînti vorbind, adică să introduci muzică în cuvînt, dar cum muzica e străina cuvîntului, ea e introdusă aici dispunînd cuvintele în așa fel încît ele să cîntină o muzică ce nu le este proprie, care e, prin urmare, artificială în raport cu ele. Asta e poezia a cînta fără muzică⁹¹.

În limbajul formalistilor ruși, am putea spune că Alvaro de Campos teoretizează aici insolitarea limbajului, deformarea lui, însă nu prin deviere metaforică, ci prin deviere ritmică. Poezia nu înseamnă în nici un caz un alt discurs semantic, ci un alt tip de frazare. Nu întimplător Pessoa îi atribuie lui Alvaro de Campos o *Schiță pentru o estetică non-aristotelică* în care, în locul unui demers poetic bazat pe frumusețe, e propusă o teorie avînd drept principiu *forța*.

Or, ceea ce se vede imediat în toate marile poeme semnate de Alvaro de Campos (*Oda triumfală*, *Oda maritimă*) e o forță ritmică ieșită din comun, depășind în amploare și varietate discursiva poezie whitmaniană, prin care se manifestă o sensibilitate în stare să-și subordoneze totul și să se identifice cu tot ceea ce o înconjoară. Prin pasiunea diseminării corporale care o animă, *Oda triumfală* pare varianta modernă a *Ispitirii Sfântului Anton*, romanul lui Flaubert. Iată numai această secvență:

*Hei, trenuri, hei, poduri, hoteluri la ora de prînz,
 Aparate feroase, brutale și minime
 Și instrumente de mare precizie de perforat sau forat,
 Rotative, burghiuri și excavatoare,
 Curaj! Înaintea Hei-rup!
 Electricitate, nervi bolnavi din trupul Materiei,
 Hei, telegraf fără fir, simpatie metalică-n Inconștient!
 Hei, tunele, canale, e-hei, Panama, Kiel, Suez!
 Hei, trecutul întreg în prezent
 Și întreg viitorul deja înăuntru, în noi!
 He-he-hei!*

*He-he, fructele-acestea de fier din uzina-copac,
 Ha-ha, hei! Hi-he-hei!
 Habar n-am că exist și-năuntru. Mă-nvîrt, mă sucesc, mă invent.
 Cîte trenuri există, vor toate să mă ciopîrțească.
 Urcat sînt pe docuri, pontoane și punți,
 În elice de nave întruna mă-nvîrt.
 Hi-ho-hei!
 Sînt electricitatea, căldura mecanică sînt!⁹²*

Scris în 1914, poemul *Oda maritimă* precedă cu trei ani manifestul intitulat *Ultimatum*. Însă tonalitatea futuristă a textului e dincolo de orice indoială. Se simte aici și ceva din patetismul agitatoric al poeziei lui Maiakovski. Alvaro de Campos e un poet care trăiește cu bucurie toate senzațiile pe care i le oferă lumea modernă, cu tehnologiile și obiectele ei specifice. El cîntă mașinile, electricitatea, viteza, mecanismele, pe care le simte ca pe niște prelungiri ale propriului corp. E un poet al forței și al acelui om-sinteză, multiplu și universal, a cărui venire va fi anunțată mai tîrziu în manifestul din 1917.

Acest om este adevăratul reprezentant al lumii moderne, o lume profană, a imanenței progresului industrial, în care proza vieții își dă mina cu noile ritmuri, pentru a se ajunge astfel la o poezie în linia lui Caeiro, deși situată pe un alt etaj al spiralei, deschisă spre varietatea și noutatea obiectelor. Alvaro de Campos e un poet al exceselor și Pessoa însuși notează undeva că modernizînd senzaționismul originar

al maestrului, el nu face decît să-l dezavueze, să-l discrediteze chiar. Vizibile sînt, în ce-l privește, două lucruri: intensitatea trăirii și voința epuizantă de a face ceva nou, promovînd acel principiu pe care futuriștii italieni l-au numit *vivere pericolosamente*.

Însă de Campos nu e un veritabil experiențialist, ci, în ultimă instanță, un poet de bibliotecă daruit multiplicității existenței, care cultivă un paroxism al proiecției și al alterității. De unde dezlanțuirea energetică a textelor sale, pasiunea lor diseminativă.

EPICUREISMUL LUI REIS. Cu totul altul este cazul lui Ricardo Reis, celălalt discipol și emul al lui Caeiro:

Toată filosofia operei lui Ricardo Reis se reduce la un epicureism trist | | Fiecare dintre noi – potrivit Poetului – trebuie să și trăiască propria viață, izolîndu-se de ceilalți și cautînd exclusiv, în cadrele unui individui sîm sobru, ceea ce-i place și ceea ce l atrage. Nu trebuie nici să cauți plăcerile intense, nici să fugi de senzațiile dureroase decît atunci cînd ele sînt excesive. Cautînd un minimum de suferință sau de bucurie, omul trebuie să se limiteze indeosebi la calm și liniște, abținîndu-se de la orice efort ca și de la orice activitate utilă.⁹³

Așa cum Pessoa însuși își caracterizează heteronimul, Reis e un neoclasic, însă nu unul în tradiția neoclasicismului francez al secolului XVII, ci un poet al existenței „mediocre“, cautînd în poezia sa acea *aurea mediocritas* mult prețuită de poeții latini. El este un poet al ideii, convins de faptul că poezia e o muzică făcută cu idei și că o creație lirică e cu atît mai adevărată, cu cît e mai rece. În intervențiile sale teoretice, Reis îl contrazice pe de Campos, considerînd că emoția trebuie să se subordoneze ideii, ea fiind un element ordonator al ritmului. Însă, în ultimă instanță, ritmul nu înseamnă prozodie și emoție, ci o formă mentală. Orice idee perfect concepută e ritmică prin ea însăși.

Poezia lui Reis e gnomică în esența ei, odele sale fiind mai degrabă niște meditații lapidare, reținute, pe tema clipei și a destinului, prin dezvoltarea unor motive ca *fortuna labilis* și *carpe diem* și invocarea unor zeități ca Apolo, Adonis, Saturn, Caron. Ca și poeții latini ai iubirii (Catul, Propertiu), Reis alege pentru odele sale un destinatar feminin, o misterioasă Lidia, căreia nu-i vorbește atît despre iubire, cît despre soartă și plăcerile imediate, cumpătate. Alteori acest destinatar lipsește, însă tonalitatea rămîne mai departe epicureică și forma epigramatică a poeziilor amintește celebra *Antologie palatină* elenistică din care se trage și poezia lui Kavafis. Reis e preocupat înainte de toate de o morală a existenței, de eficiența acesteia:

*Nu doar invidia și dușmănia
Ne îngrădesc; pînă și iubirea
Ne poate limita.
O, făcă zeii ca desprins de simțuri*

*Să stăpînesc severa libertate
A piscului golaș.
De vrei puțin, ai totul; vrei nimic,
Ești liber; cel ce n-are nici dorește
E om egal cu zeii.⁹⁴*

O TRINITATE TRANZITIVĂ. Caeiro, Reis și Alvaro de Campos alcătuiesc împreună o trinitate prin care sînt puse în valoare trei ipostaze diferite ale tranzitivității. Toate trei sînt intim legate de domeniul senzației și al sensibilității și de posibilitățile expresive ale limbajului prozaizant. Putem vorbi în cazul lui Caeiro despre o *tranzitivitate a percepției preverbale*. Identificăm în poezia lui Reis o *tranzitivitate gnostică de substanță epicureică*, iar Alvaro de Campos e un poet al *tranzitivității declamative și paroxistice*, ce valorifică potențialul energetic și onomatopeic al vocabularului și sintaxei.

Toți trei scriu o poezie ce încearcă să reconstituie și să relanseze cadrele sensibile și mentale ale păgînismului antic. E o poezie pentru care criteriul realității se află în natura exterioară, o poezie obiectivă, pentru care calitățile umane (contingente) și nu cele supraumane (transcendente) formează baza ideilor etice. Toți trei scriu o poezie obsedată de adevăr și pentru toți trei lumea există în raport cu un subiect uman generic ce face abstracție de propria lui interioritate deformatoare.

O atitudine asemănătoare cu a celor trei heteronimi ai lui Pessoa vom întîlni în anii '30 ai secolului trecut la obiectiviștii americani.

6. BACOVIA, SIMBOLISTUL ERETIC

SIMBOLISMUL BACOVIAN DE LA CONFORMISM LA EREZIE. Bacovia n-a fost considerat niciodată un simbolist pur, de școală. Ori de cîte ori apartenența poetului la mișcarea simbolistă a fost adusă în discuție, n-au lipsit nuanțările, delimitările, precizarea aspectelor specifice. Chiar și atunci cînd Bacovia a fost simțit foarte aproape de unele ilustre modele franceze, el n-a fost socotit un epigon sau un imitator servil, ci un pastîșor, dacă nu chiar un subtil parodist. Dar fascinația poetului față de convenția simbolistă nu poate fi pusă la îndoială. Fie că și-a asumat această convenție, fie că a încercat s-o conteste dinăuntru, prin supralicitare, poezia bacoviană aduce cu sine acest sistem de referință imediat. Am arătat însă că simbolismul nu e deloc o mișcare literară unitară. Simbolismul lui Bacovia din primele sale două volume (*Plumb*, 1916; *Scintei galbene*, 1926) s-ar putea să fie la fel de eteroclit și neomogen ca și simbolismul însuși. Foarte puțini au fost criticii care au încercat să determine zonele de pur simbolism din creația poetului. Operația e oricum riscantă, incertă.

Pare mult mai simplu să arăți care sunt elementele prin care Bacovia se îndepărtează de simbolism decît să identifice toate acele constante paradigmatică din poezia lui Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Corbière, Rollinat, Moreas, Verhaeren etc., regăsibile în creația sa. La fel, în spațiul românesc între Bacovia și Macedonski, între Bacovia și Minulescu, între Bacovia și Dimitrie Anghel distanțele sunt foarte mari. Oricare dintre aceste raportări conduce implicit la transformarea lui Bacovia într-o polaritate opusă. El e altceva decît Macedonski, el e mai mult decît Dimitrie Anghel, el e superior lui Minulescu. Toți simbolisții noștri minori (Tradem, Iuliu C. Savescu, Obedenaru, Iacobescu etc.) se regăsesc în poezia lui, ceea ce înseamnă că Bacovia reprezintă sinteza lor majoră și încă ceva pe deasupra. Simbolismul poetului devine astfel o calitate particulară pe care unii critici și istorici literari au numit-o *bacovianism*.

Marea eroare în receptarea și interpretarea poeziei lui Bacovia de aici vine, dintr-o falsă situație în timp. În loc să se procedeze la o lectură dinspre prezent spre trecut (lectură perfect motivată de faptul că o bună parte din poezia secolului abia încheiat a mers înainte exact pe direcția *Stanțelor burgheze* din 1946, cultivînd o poetică a anti-poetului și a apropierei de proză), se persistă în această perspectivă improprie și incomodă care nu poate explica de ce acest poet e mai mult decît un simbolist și altceva decît un modernist ortodox. Cheia înțelegerii simbolismului sau decadentismului lui Bacovia e tranzitivitatea. Dar atîta vreme cît această nouă structură poetică e echivalată cu sterilitatea și lipsa de valoare și profunzime (primul care a acreditat această idee a fost Vladimir Streinu⁹³), nu se pot face pași înainte.

Dacă Bacovia n-ar fi scris *Stanțe burgheze* și *Stanțe și versete*, discuția în jurul simbolismului poeziei sale n-ar mai fi fost, cu siguranță, atît de agitată și confuză. În orice caz, apartenența poetului la simbolism ar fi fost mai puțin contestată și mai puțin întoarsă pe toate fețele, în căutarea unei formule de caracterizare aproape imposibil de găsit. Cu certitudine, atunci nu s-ar mai fi putut vorbi, cum face Nicolae Manolescu⁹⁶, despre doi poli ai poeziei bacoviene: *poza* și *proza*. Bacovia ar fi rămas cu adevărat un monocord și nimeni n-ar mai fi îndrăznit să pronunțe, în ceea ce-l privește, maleficul cuvînt *antipoezie*. Situația e însă alta și trebuie să ținem seama de ea. Lirica bacoviană nu ezită între reflexivitate și tranzitivitate. Ea parcurge acest drum de la un capăt la celălalt, de la poezie la antipoezie. Și asta cu o implacabilă hotărîre.

VIATA ȘI LITERATURA. Ciuită în etapele devenirii ei firești (urmărind, așadar, desfășurarea cronologiei reale și făcînd abstracție de configurația contradictorie a volumelor premergătoare *Stanțelor*), opera bacoviană este produsul unei conștiințe estetice de o surprinzătoare consecvență. Ea pare rezultatul unei acțiuni cu țintă unică, de

constituire a unui singur mare text, chiar dacă sincopat, fragmentar, în același timp al vieții și al literaturii. Poezia și proza sunt, în cuprinsul acestei opere, nu atât genuri distincte, diferențiate prin specific, cât forme aflate la libera alegere a scriitorului, spații complementare prin care circulă aceleași teme și motive obsedante. Subiectul uman pe care ni-l restituie părțile componente ale operei își dobîndește integritatea treptat, sfîșiat între regimul paroxistic al funcționării sale psihologice și o mereu visată, rîvnită stare de normalitate. Symbolismul (mai ales în varianta sa manieristă, emfatică) satisface tropismele nevrotice ale eului. Discursul tranzitiv la care se ajunge în final e lucid, cinic, abulic. O dată cu înaintarea în vîrstă și în experiența limbajului poetic, nevroza se preschimbă în placiditate, cuvîntul poetic devine pur și simplu cuvînt, versul cedează locul notației poetice. Transcendența simbolului impersonal și ezoteric e părăsită în favoarea unei ontologii a realului asumat pe cont propriu, cu o rece detașare de observator, de la nivelul său cotidian pînă la cel politic. Individualitatea subiectivă ce prezidează universul *Plumbului* va fi înlocuită, încetul cu încetul, de o individualitate generală, biografică, fascinată de transparență, deși bruiată de propria sa manifestare discontinuă.

Temele, motivele, fantezmele poeziei bacoviene nu se schimbă. Ele sunt date de la bun început. Se schimbă viziunea tehnică, percepția, relația conștiinței cu realul. Dar zona existențială pe care textul o absoarbe și o filtrează neconținut, pînă la disoluție și epuizare, e limitată și monotonă prin propria sa natură, ea aparține vieții comune, anodinelui cotidian, stereotipiei actelor universale ale ființei umane. Cadrul meteorologic e peste tot fundamental. Ploaia, ninsoarea, noaptea, toamna, iarna se repetă la nesfîrșit și marchează cu fenomenalitatea lor negativă totul: tîrgul, orașul, strada, piața, parcul, cîmpul, dar și sensibilitatea, privirea, auzul, mintea, nervii celui care scrie. Dincolo de obiecte și fenomene sunt pustiul, haosul, deriziunea. Esența lumii e perisabilitatea, sensul ei vidul, nimicul. Și asta atât la nivel metafizic (în *Plumb*), cât și la nivel biografic și social (în *Stanțe*). Din lumea bacoviană nu se poate fugi. Ea e o lume închisă prin determinism cosmic sau politic. Evenimentul fundamental, modificador lipsește. Viitorul e o utopie. Singura certitudine a acestei lumi e materialitatea ei presantă („Și tot mai aproape-i al vieții real“), paralizantă („Și mintea de zgomot nimic nu-nțelege“), impregnată de spectrul morții („Viața-i melodie funerară“).

Spuneam mai înainte că temele, obsesiile, motivele poeziei lui Bacovia sunt date. În primul rînd cele esențiale, care au putut fi preluate din arsenalul simbolist, fără a fi cu adevărat simboliste. Viața, erosul, moartea, singurătatea, stereotipia existenței, tristețea, uitarea, timpul, veșnicia, visul sunt teme eterne ale poeziei. La fel, nici amurgul, așteptarea, casa, somnul, durerea, depărtarea, sfîrșitul, gîndirea, iarna, noaptea, nimicul, ninsoarea, orașul, ploaia, plînsul, rătăcirea,

strada, toamna, umbra nu pot fi considerate niște achiziții specific simboliste. Unele vin din romantism, altele sunt date imanente ale sensibilității moderne. La Bacovia, toate aceste nuclee tematice rămân constante de la un capăt la altul al poeziei sale.

În legătură cu dosarul, de acum înainte încă multă vreme deschis al poeziei bacoviene, o ultimă remarcă necesară: clasarea lui se va produce cu siguranță abia după consumarea ulumelor avataruri ale postmodernismului românesc, fără a-l considera, firește, pe Bacovia un scriitor postmodern⁹⁷. Ciudat e că aproape nici unul dintre poeții optzeciști de astăzi nu și-l revendică, în ciuda flagrantei sale actualități, mai ales la nivelul limbajului poetic și al asumării biografice⁹⁸. Dar poate că pentru a-l descoperi pe Bacovia e nevoie mai întâi de un ocol prin poezia americană contemporană. Cu câțiva ani înainte de debutul optzeciștilor, Ion Caraion a înțeles acest lucru. Tot ce s-a scris mai curajos și mai interesant în materie de actualitate bacoviană se află în *Sfârșitul continuu*⁹⁹.

Însă în 1977, când apărea eseul lui Caraion, postmodernismul era la noi un concept ca și necunoscut, iar Bacovia s-a putut revela atunci cel mult ca un teribil de singular poet modern, sincronizat involuntar cu marile mișcări poetice ale secolului (simbolism, dadaism, imagism, expresionism, futurism, obiectivism etc.). Sincronizarea aceasta putea părea involuntară și ea chiar așa a și fost percepută, uitându-se de faptul că filogeneza repetă ontogeneza, nebagindu-se în seamă adevărul că prin evoluția liricii lui Bacovia poezia modernă își recapitulează pas cu pas propriile avataruri, consumate spectaculos și în cele din urmă falimentar într-o ultimă poetică a tăcerii și paraliziei semantice.

Tipologia caracteristică pentru evoluția poeziei de la 1800 încoace se regăsește perfect ilustrată în lirica lui Bacovia. Un *simbolist eretic*, dublat de o *conștiință tranzitivă* cu evidente *apetențe ludice*, acesta e autorul *Plumbului* și al *Stanțelor burgheze*. Chiar dacă aflate uneori în stare de fuziune, fiecare dintre cele trei trăsături devine dominantă într-o perioadă sau alta a creației sale. Și nu e vorba numai de perioade determinabile cronologic, ci și de zone, motive, subiecte care-i impun poetului o anume atitudine stilistică. În orice caz, un lucru e cert: Bacovia începe prin a fi un simbolist de o factură aparte, pentru a ajunge, spre finalul vieții, de la volumul *Stanțe burgheze* încolo, la o poezie tranzitivă, apăsător biografică, vădind o asumare inclusiv politică a existenței imediate.

CELE DOUĂ FEȚE. Bacovia, poetul începutului de secol XX, e un creator cu o dublă (triplă, după opinia mea) identitate. Faptul acesta l-a înțeles Tudor Vianu, cu toate că intuia sa nu e dusă pină la capăt și procesul progresiv de tranzitivizare a poeziei bacoviene nu e remarcat. Într-un articol din 1946, intitulat *Bacovia în ediție definitivă*, ocazionat de apariția în 1944, la Editura Fundațiilor, a volumului de

Opere, Tudor Vianu face câteva observații deosebit de importante pentru înțelegerea conflictului care opune maniera simbolistă aspirației spre denotație și tranzitivitate:

Printre procedeele artistice ale lui Bacovia mi se pare a distinge două îndrumări, despre care n-aș spune că sunt succesive, pentru că ne lipsește o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă, totuși, de cite un alt moment al evoluției noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configurații decorative, stilizate, cu o largă întrebuințare a refrenului, amintind de Macedonski [. . .]. Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii artistice, procedeu folosit de atâtea ori de Macedonski în *Rondelurile* sale [...]. Poetul se exprimă într-un material de impresii artistice, ca cele pe care le împrumută poezia vremii, cu parcurile, statuile și havuzurile ei. Apoi limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc care, cu *solitar, funebru, secular, sinistru, hidos, carbonizat, lugubru, barbar, satanic, sumbru* etc., exprimă nu numai genul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar și participarea lui la o lume a cărților și a culturii. Cînd se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă e a unui poet mai estetic, mai livresc, mai dependent de modele.

A doua îndrumare a tehnicii lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stînd într-un anumit contrast cu stilizarile observate mai înainte [...]. Tendința de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raționalizate este depășită acum. Poetul dorește să noteze senzația sa nemijlocită, ingenuă și dureroasă. Forma se dezorganizează în această aspirație către imediat, așa încît nu o dată asistăm la o fringere a ritmului [...]. În această nouă configurație limba se schimbă nu numai prin limbajul mai familiar care primește și unele provincialisme, dar și prin toate acele imperiecturi de cuvinte ale vorbirii curente¹⁰⁰.

Pentru a-și susține afirmațiile, Vianu citează versuri din poeziile *Decor* (1904), *Amurg violet* (1899), *Amurg antic* (1902), specifice primei modalități, și din *Amurg de toamnă* (1913), *Nocturnă* (1899), *Note de toamnă* (1916), *Nervi de primăvară* (1905), *Spre toamnă* (1912), *Cuptor* (1906), *Requiem* (1944), și iarăși *Nocturnă* (apărută direct în volumul *Scînteii gaibene* din 1926), specifice celei de-a doua modalități. Cele două „îndrumări” sunt, după cum se vede, mai degrabă succesive, deși dacă poezia *Nocturnă* („Stau..., și moina cade, apă, glod...”) e scrisă într-adevăr în 1899¹⁰¹, atunci premisele celei de-a doua modalități pot fi identificate încă de timpuriu.

Unitatea stilistică a volumului *Plumb* vine adeseori în contradicție cu unitatea sa tematică. La o analiză atentă putem descoperi aici mai multe tipuri de structuri generative. Dominantă e, fără doar și poate, structura simbolistă, așa cum o caracterizează Tudor Vianu: muzicalizarea discursului prin obsesiva întrebuințare a refrenului, stilizarea pînă la nerecunoaștere a impresiei imediate, abundența de imagini decorative, recursul la epitetul neologistic, convențional, general, de factură livrescă. Observația lui Tudor Vianu că în prima fază a creației sale Bacovia e un poet „mai estetic, mai livresc, mai dependent de modele” mi se pare esențială. Am însă impresia că demersul poetului e mai degrabă unul negativ. El nu se supune necondiționat normei poetice simboliste, ci o discreditează dinăuntru prin suprasolicitare. Simbolismul lui Bacovia e de fiecare dată excesiv, iar faptul că în

poezia sa descoperim la tot pasul reminiscențe din lirica simbolistilor noștri minori ne arată cu precizie amploarea acestui exces.

Redundanța, hipersemnificația, inflația semantică țin de condiția normală a poeziei bacoviene din faza sa simbolistă. Artificialitatea stărilor și a conduitei eului liric sunt căutate acum cu fervoare. Totul în cuprinsul unor structuri fono-sintactice perfect matematizate, excluzând orice tresărire de spontaneitate. Poemul devine o mașinărie diabolică cu funcționare programată, provocatoare de efecte psihologice distonante. Simbolismul lucid, profund cinic, calculându-și milimetric efectele, al acestui Bacovia, ne face să ne gândim la Poe și Baudelaire, iar nu la Verlaine. Sugestia, cită există, nu favorizează visarea, ci o interzice. Nimic nu îndreptățește melancolia, nostalgia, iluzia vreunei transcendențe, ca la minorii mai înainte citați. Scopul lui Bacovia nu este dezvoltarea, detalierea discursivă a mesajului, ci continua lui ranforsare prin repetiții paroxistice.

Vocabularul, procedeele simboliste sunt exhibate cu insistență. Unele cuvinte (cu funcție de motive) sunt reluate obsesiv în contexte și ele repetate. Lătmotivul, refrenul sunt elemente constante de construcție. Legea fundamentală a acestei poetici e recurența, iar efectul ultim, uzura formelor aduse în joc. Ceea ce-l interesează pe Bacovia e să epuizeze un tip de limbaj dat, tocindu-i pînă la monotonic relevanța, conducîndu-i implicațiile pînă la ultimele lor consecințe și făcîndu-l, în cele din urmă, impracticabil.

În planul semnificației, urmările acestei poetici paroxistice constau în demonizarea realului și a individualității. Realul e perceput agresiv, obiectele, fenomenele naturale sunt receptate ca niște forțe malefice. Subiectul uman reacționează la orice stimul prin retragere în solitudine, în nevroză și nebulie. Ceea ce nu înseamnă însă și o retragere din lume. Realul nu se derealizează, el devine cu atît mai acut și mai insuportabil. E monoton, e maladiv, e mortifiant, însă el nu-și depășește tiparele sale cotidiene, contingente. El poate deveni metaforic, dar își refuză conceptualizarea. Nu cred că putem vorbi aici nici măcar despre o transcendență goală. Bacovia nu are aspirații. El e departe de Mallarmé. Anularea materialității lumii, purificarea limbajului de concretețea sa uzuală sunt procese care nu-l interesează. Dimpotrivă, există la Bacovia o enormă fascinație a imediatului, a socialului și a fenomenalității lumii materiale. Cu o astfel de obsesie e dificil să te înscrii între limitele poeticii simboliste. Ceea ce se vede, se simte încă din volumul de debut. Încă de acolo poetul caută o ieșire spre real și spre un limbaj al detaliului și al denotației. Căutarea aceasta va căpăta anvergură în volumele ulterioare. Contradicția internă a naturii sale, care ezită între intranzitivitatea simbolistă și enunțarea directă a unui adevăr scutit de transcendență, nu este în

continuare foarte evidentă, și aceasta datorită modului cel puțin ciudat în care Bacovia înțelege să-și alcătuiască volumele.

Astfel privind lucrurile, despre un Bacovia simbolist nu se poate vorbi decât în legătură cu primele sale două volume, *Plumb* și *Scînteii galbene*, ceea ce s-a și întîmplat, după cum știm, cu aproape toată critica noastră. Considerate mult inferioare valoric, volumele *Cu voi.* și *Comedii în fond* au fost discutate din aceeași perspectivă ideatică și stilistică impusă de primele două cărți, ca și cum aceasta ar fi fost devenirea reală a poetului, spre o implacabilă involuție. Or, timp de 20 de ani, din 1926 pînă în 1946, poezia bacoviană se află într-o lungă perioadă de tranziție în care simbolismul rezidual coexistă cu poetica antisugestiei, manierismul formelor cu dezorganizarea sintactică, pastașa eminesciană cu notația de factură expresionistă. Aceste culegeri excelează prin caracterul lor compozit, contradictoriu, impur, dar asta nu înseamnă că ele ar fi mai puțin construite decât primele două. Tehnica e aici una a *bric-à-brac*-ului. Bazarul formelor și al limbajelor se poate și el constitui într-un model structural. Ironia și autoironia, parodia și autopastașa sunt dimensiuni dominante. Aproape totul e relativizat, discreditat, aruncat în derizoriu: forme, motive, imagini, principii, convingeri. Ideea de realizare formală perfectă dispare o dată cu ideea de profunzime. Poemele se dezagregă într-o rostire cu tot mai multe puncte de suspensie, din ce în ce mai eliptică sau, dimpotrivă, reiau, simulînd naivitatea, ritmurile altora, în jocuri parodice ce fac imediat vizibile poncifele tradiției:

PURGATORIUL IRONIEI. Între poeziile citate de Tudor Vianu ca reprezentative pentru mișcarea de individualizare a impresiilor se află și o *Nocturnă*, publicată direct în volumul din 1926, *Scînteii galbene*:

*Clar de noapte parfumat,
O grădină cu orizontul depărtat...
Și în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic,
Greierul zimțează noaptea, cu nimic.*

*Cum te-am așteptat...
Totul a trecut –
Luna pare, în oftat,
Un continent cunoscut.*

*Aici e frumos aranjat
Orice fir:
Veacurile-au stat
Un oraș, pe vale, – suvenir.*

*Clar de lună parfumat,
O grădină cu orizontul depărtat...
Și în somn, pe banca veche, tot mai mic...
Greierul zimțează noaptea, cu nimic...*

Poezia e ironică la toate nivelurile, începînd cu rima și terminînd cu tema adusă în scenă. Retică e variabilă, versurile marchează un stadiu destul de avansat al eliberării prozodice, deși unitățile strofice rămîn egale. Finalurile de vers au o nuanță evident non-simbolistă, în afara oricărei valori paronomasice. Perechile „contrazic/nimic”; „așteptat/oftat”; „aranjat/stat”; „fir/suvenir” par scoase din arsenalul de mijloace al cupletelor comice și satirice. Nimic care să contribuie la muzica interioară a poeziei. Nimic obscur, sugestiv, incantatoriu, nici în structura poeziei, nici în lexicul ei. Păstrată încă, prin chiar versul liminar cu valoare sinestezică „Clar de lună parfumat”, convenția simbolistă e imediat descalificată prin prozaismul enunțului „o grădină cu orizontul depărtat...”. Mai departe, unele motive admise prin tradiție ca poetice: „greierul”, „luna”, „natura” sunt prezentate în contexte care le invalidează această calitate: „Greierul zimțează noaptea, cu nimic”, „Luna pare, în oftat, / Un continent cunoscut”, „Aici e frumos aranjat / Orice fir”. Posibilul mister al nopții e redus la banalitate. Ideea de aranjament aduce cu sine ideea de artificiu. Natura și-a pierdut naturalețea.

Tema poeziei e așteptarea erotică. O temă pe care Bacovia nu se sfiește s-o compromită încă o dată. Dar procesul acesta al descalificării prin ironie a propriilor motive de mare profunzime e mai vechi. Ne putem aminti versurile cu care începe poezia *Vae soli*, din 1916: „Te voi aștepta într-o zi sau într-o noapte oarecare / Pentru ca să văd dacă pot să mai am vreo preocupare”, unde echivalarea așteptării iubitei cu o indeletnicire practică aruncă sentimentul erotic în derizoriu.

În cazul de față, se întîmplă însă altceva. Așteptarea există, dar ea nu produce nici un fel de emoție în planul trăinilor interioare. Suntem departe atît de *Sara pe deal*, cît și de *Lacul* lui Eminescu. Nici bucurie, nici frustrare. Afectul e absent. Cu toate că și aici sensul ultim, indirect al poeziei e același: „în zadar suspin și sufăr”. Dar contextul e înregistrat neutru, cu indiferență. Valorizările sunt cel mult ironice. Tema e introdusă în poezie prin intermediul celor mai prozaice enunțuri: „Cum te-am așteptat / Totul a trecut”. Eul liric are o prezență extrem de discretă. El poate fi cel mult bănuț în versul „Și în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic”, care descrie alegoric deliberarea interioară (contradicția dintre indoială și speranță) a celui care așteaptă. Dar și asta se petrece în somn, într-un fel de hipnoză. Reluarea versului în ultima strofă în varianta „Și în somn, pe banca veche, tot mai mic...” ne arată un subiect uman care-și reduce prezența, își pierde sensul, dispăre. Nu întîmplător în finalul poeziei „mic” rimează cu „nimic”.

Vorbeam despre procesul de tranzitivizare a limbajului. Cum se vede, deocamdată el trece obligatoriu prin purgatoriul ironiei. Prozaizarea expresiei nu are însă o funcție directă, proprie, ci una distructivă, de subminare a poezicii reflexivității. În cele două versuri comentate mai înainte se poate însă descoperi și altceva: trecerea individualității poetice de la condiția sa emfatică, dedublată, metaforică la starea de om comun, contingent, pentru care transcendența expresiei nu mai reprezintă nimic, de vreme ce el a renunțat la vechile sale măști.

PRINCIPIUL TRANZITIV AL STANȚELOR. Dacă universul tematic al poeziei bacoviene nu se schimbă fundamental de la *Plumb* la *Stanțe și versete*, înseamnă că drumul de la simbolism la tranzitivitate n-a fost întâmplător și nici rezultatul unor decizii arbitrare ale poetului. Drumul acesta a fost un drum al vieții. Poetul a îmbătrânit, s-a devitalizat, poezia sa a devenit mai uscată, mai descărnată. Izomorfismul acesta nu are însă nici o legătură cu valoarea. Prozaizarea poeziei bacoviene nu este un rezultat al anemierii talentului. Ea apare din chiar codul genetic al propriei sale existențe. Căci există un program intern, secret al limbajului poetic bacovian care-și pretinde să-și străbată întinderea de la excesul de sens la tăcere. Poezia, inspirația, talentul sunt obligate să se supună acestui limbaj. Nu e deloc adevărat că *Stanțe burgheze* nu fac altceva decât să consemneze „dezarticularea logică a gândirii poetului”¹⁰², epuizarea sensibilității, memoria sa afazică. Observația că substanța acestui volum e una arbitrară și incongruentă, supusă unui spirit al destructurării, nu se susține. Cîteva poeme se desfășoară într-o perfectă articulare sintactică, propoziție cu propoziție. Chiar și coeziunea lor semantică e una dezvoltată clasic, moment cu moment, ceea ce nu se întâmplă în multe poeme simboliste. Cîteva exemple: *Sic transit*, *Antrenare*, *Toamnă în țîrg*, *Vizită*, *Perpetuum mobile*, *Glossă*, *Boemă*. Cel puțin acest ultim poem e unul dintre cele mai clare și mai precise pe care le-a scris vreodată Bacovia:

*Se așeza să ningă –
Ningea.
Doream,
Sunt ani de-atunci,
Să te-nțîlesc
La
sfîrșit de stradă
Ce dă în cîmp.
Îmi părea
Că tu ești mai frumoasă
Iarna,
Doar corbii spuneau*

*Că stai acasă
Cu vreun prieten.
Reintram în tirg.
Zăpada licărea
Electric
Pe fereastra ta.
Se ducea o noapte.
Citeam
Ca în nopți de iarnă.*

Descoperim aici aceeași temă a așteptării frustrate pe care am întâlnit-o și în *Nocturnă* („Clar de noapte parfumat...”). Dar perspectiva e una evocatoare. Poezia îmbracă aspectul unei reconstituiri. Există însă și un prezent: cel al scrierii/amintirii („Sunt ani de-atunci”) care implică și regret și resemnare în fața trecerii timpului. Discursul poetic se alcătuieste din imagini anamnetice, derulate calm, sincopat, fără ezitari, cu o exactitate nespecifică funcționării memoriei. Ceea ce înseamnă că totul e lucrat cu precizie, începind cu însăși dispunerea în pagină.

Încipitul poemului este și o operație de constituire, în linii mari, obișnuit meteorologice, a cadrului. „Se așeza să ninga” e o consemnare statică, implicind însă și caracterul durabil, consecvent al manifestării fenomenului. Urmează aserțiunea simplă, seacă, relativ dinamică: „ningea”. Limbajul este lapidar, situat undeva între concret și abstract, strict denotativ.

Între procedeele specifice unei poetici a imaginilor lexicale figurate nu putem reține decât metafora-epitet „zapada licărea electric”.

Situarea inițială în spațiu a celui ce se revede personajul împrejurării evocate nu e afirmată în nici un fel, dar ea poate fi dedusă o dată cu apariția versului „Reintram în tirg”. Peisajul –esențializat și emblematic, „bacovian” – capătul unei străzi la marginea cimpului năpădit de corbi, este, de asemenea, dedus din propozițiile care-l înglobează în drumul lor comun spre comunicarea aspectelor erotice considerate de primă importanță. Erosul e sfîșiat aici între o dorință (aceea de a întâlni femeia iubită în locul din care e privită ninsoarea) și o presupunere (aceea că ea se află acasă, cu altcineva).

Între propozițiile, frazele succesive ale textului apar falii de sens. Toată tensiunea estetică vine din vibrația acestor goluri bine ascunse, greu sesizabile sub scurgerea egală, directă, confesivă, normală (ca și cum propozițiile ar deriva una dintr-alta), a comunicării. Între primul vers și reintrarea în tirg se consumă dorința, așteptarea, amintirea frumuseții hibernale a iubitei care nu vine, prezumția faptului că ea își petrece timpul cu altul (ceea ce – bizar – pare să nu deranjeze!). Efectele acestor stări de tensiune nu se văd. Textul se derulează fără a disținge importanța vreunui gest, a vreunei acțiuni.

„Zăpada licărea electric pe fereastra ta” e cea mai „nervooasă” propoziție a întregului. Reîntorcîndu-se spre propria locuință, îndrăgostitul frustrat a trecut pe la casa iubitei. Ce se află dincolo de fereastră? Fereastra e un ecran de absolută separație, un element opac interpus între cei doi factori ai posibilului cuplu. Motivul ferestrei e vechi. Bacovia îl păstrează așa cum l-a „conotat” odinioară, înainte de 1900. Versul următor ne vorbește despre o noapte de veghe. În final, din realul ca întotdeauna dezamăgitor se trece la lumea compensatoare a cărților.

Textul acesta este expresia unei conștiințe umane care nu mai acordă funcții valorice aspectelor lumii. Toate par să fie de egală valoare. Actele, stările se înlănțuie ca și cum ar prezenta aceeași semnificație. Sintaxa însăși e constituită din cîteva structuri invariabile. Ne aflăm deja în domeniul unei sintagmatici a existenței. Orizontul metafizic, simbolic a dispărut. Eul și-a asumat condiția reală. Transfigurarea, dedublarea, autoironia, lipsesc. Lumea e o suprafață. Misterioasă însă și aceasta.

Titlul poeziei e, cum se întîmplă cu multe texte din *Stanțe burgheze* și *Stanțe și versete*, arbitrar. *Boemă*? Poate că tocmai boema e un mod de a trăi în care viața e concepută ca o continuă deschidere spre orice, în care toate au aceeași importanță și relativitate, în care semnificația actelor umane nu se mai ierarhizează.

Mai este de consemnat și puritatea aproape abstractă a vocabularului, deplina tranzitivizare a enunțurilor. Dar și obscuritatea acestoral. Urmare a utilizării elipsei și a juxtapunerii. Viața e asumată la nivelul său cotidian. Cuvintele, expresiile, aparțin și ele comunicării comune: „Se așeza să ningă”, „sînt ani de-atunci”, „Stradă ce dă în cîmp”, „Se ducea o noapte”.

O ciudățenie a acestei poezii rezidă în faptul că „ninsoarea”, „strada”, „cîmpul”, „corbii”, „fereastra”, „zăpada”, „iarna”, „noaptea”, „lectura” sunt vechi motive, care nu mai au însă același sens, deși suntem martorii unei evocări a trecutului. Nici subiectul liric nu mai e același. O mutație fundamentală s-a produs, nu numai la nivel de limbaj, ci și de viziune. Banalitatea lumii a fost acceptată în toată nuditatea ei. Poezia a devenit mai umană, mai firească, mai simplă. Simplitatea poeziei *Boemă* e calculată. Complicația ei se ascunde sub multe straturi de aparent *déjà vu*. Un alt Bacovia ne întîmpină aici.

Un Bacovia care pare însă mai greu de acceptat, mai dificil. Și asta nu numai pentru că, tipologic vorbind, nu există în poezia românească un model preexistent de care el să poată fi apropiat, ci și din cauza caracterului oarecum ermetic al *Stanțelor* înseși. Cu toate că mult mai directă și mai deschisă spre problemele imediate ale vieții, această poezie eliptică și uneori de-a dreptul stenografică poate da senzația unei obscurități sporite în raport cu poemele de factură simbolistă.

Uneori în ciclul stanțelor versificația este nu doar stângace, neglijentă, mimetică, ci de-a dreptul școlarească. Putem vorbi, într-adevăr, despre o pierdere totală a capacității de versificare, deși faptul acesta n-a fost un accident, ci s-a întâmplat de la sine, printr-o e/involuție naturală în paralel cu apariția unei noi poetici. Aceasta e o manieră antiprozodică și antieufonică, scuturată de podoabele figurilor, însă întemeiată pe rigori sintactice și enunțative medite, fără un precedent în poezia noastră, nici măcar în cea de avangardă, ceea ce face din Bacovia un pionier al unui tip de limbaj poetic abia astăzi pe deplin constituit. O comparație a distanței care separă volumul *Plumb* de ciclul *Stanțelor* cu evoluția lui Eugenio Montale de la *Oase de sepie* (1920-1927) la *Caiet pe patru ani* (1973-1977) s-ar putea de asemenea, dovedi revelatoare. Montale este, și el, inițial un poet ermetic și obscur, pentru a deveni, spre sfârșitul vieții, un tranzitiv și un prozai-zant. Trebuie oare din acest motiv să-l acuzăm și pe el de sterilitate?

SCURTE CONCLUZII. A privi ca pe un fenomen degenerativ lentă dar hotărâta desprindere a poeziei lui Bacovia de canoanele semanticii muzicale simboliste și a vedea un regres în efortul poetului de achiziționare a unui nou limbaj, direct și „realist”, care pune accentul pe valorile topice, literale și denotative ale comunicării estetice înseamnă a nu înțelege miza de o viață a scrisului său. Între livrescul atitudinilor lirice artificiale, paroxistice, din primele două volume și naturalețea biografică a discursului său din *Stanțe* se măsoară, cum am mai spus, un drum care este al poeziei (post)moderne însăși. Un drum cu o finalitate care nu îl interesează pe Bacovia în aspectele sale thenice, procedurale. În cazul lui, voința inovației și a experimentării sintactice e pur și simplu un reflex al existenței care nu-și mai găsește altfel cuvîntul. E căutat cuvîntul propriu, cuvîntul just, singurul în măsură să spună ceva autentic despre experiența psihică și biologică a bătrîneții, despre noua lume românească postbelică, despre eșec, absența speranței, resemnare, singurătate, memorie, paralizia treptată a puterilor de semnificare și presentimentul morții. Abia acum se poate vorbi despre o totală indistinție între poezie și existență. Dar chiar și înainte, în prima parte a creației sale, Bacovia e un poet la fel de lipsit de biografie. Tocmai *Stanțele* ne arată că biografizarea poeziei nu înseamnă pentru el o introducere a datelor civile imediate în text. Viața lui exteroară nu există. Tot ceea ce există sunt senzațiile, percepțiile, stările de spirit, nervii, sentimentele, raționamentele.

Și toate acestea par făcute să ajungă într-o carte. Bacovia nu-și poate concepe altfel viața, decît ca pe o secrete a condiției sale de poet. Viața e dată pentru a fi scrisă. Altfel, „oricine orice au trăit, nimic nu rămîne”. Există însă mai multe moduri poetice de a(-ți) descrie viața. Bacovia le descoperă pe rînd și străbate implacabil stratificarea lor, „greșindu-și” mereu cărțile, incurcînd și amestecînd registrele

într-o devenire atât de liberă și neașteptată în raport cu datele simboliste inițiale, că ea a putut părea suspectă, neesențială, improprie chiar. Or, tranzitivitatea poeziei bacoviene e o calitate a poeziei care se scrie azi, în lume. Ceea ce schimbă fundamental toate datele problemei.

7. ROBERT FROST ȘI POEZIA CA „PRIMĂ FORMĂ A ÎNȚELEGERII”

SITUARE GENERALĂ. O voință de totală simplificare a poeziei, de la teme la limbaj, prin regăsirea unei formule care să facă din ea un mijloc de „clarificare a vieții” descoperim în poetica lui Robert Frost. Considerat de unii critici americani de vază un scriitor tradiționalist, idilic și campestru, Frost pare să satisfacă prea puțin noile exigențe artistice ale poeziei moderne. Incompatibil cu Eliot și Pound, insensibil la căutările experimentale ale poeților cu care a fost contemporan, el este într-un anume sens un creator mai conservator decât Whitman, un urmaș direct al lui Wordsworth, cel care, la începutul secolului trecut, privea cu mefiență avantajele industrializării și ale trecerii la o civilizație a urbanului.

De Wordsworth îl apropie pe Frost și o altă trăsătură: voința de a scrie o poezie care să nu se rupă de limba oamenilor obișnuiți, de esențele elementare ale vieții zilnice. Poezia se identifică în viziunea lui Frost cu „prima formă a înțelegerii”, definiție deloc metaforică și lipsită de acoperire în concretul operei, pentru că această operă poate fi considerată în totalitatea ei și un fel de tratat de gnosologie și morală practică, edificat pe certitudinile bunului simț. Înțelegerea înseamnă pentru Frost exactitate: „Poemul e complet când o emoție a găsit gândul care-i corespunde și acest gând, la rîndul lui, cuvintele care-i convin”¹⁰³. Iată de ce poetul nu ezită să afirme mai departe că rostul poeziei e de „a opri provizoriu dezordinea” și a limpezi cadrele experienței umane într-un limbaj întemeiat pe valorile expresive ale limbii comune.

Nu este vorba, firește, la Robert Frost, poetul fermier, despre o experiență umană în general, ci de o experiență a concretului existenței, ieșită dintr-un anume spațiu geografic, ținutul american al Noii Anglii, în care el și-a petrecut o bună parte din viață. Frost este un poet al naturii, al ocupațiilor cotidiene de la țară și al psihologiei oamenilor simpli. Orice se poate spune despre el, nu însă și că ar fi un poet bucolic și pastoral. E doar aparent un descriptiv, deși percepția frustă a naturii joacă în poezia sa rolul esențial.

NATURA ȘI RELAȚIA TRANSPARENTĂ. Unul dintre cei mai buni traducători în românește ai lui Frost, poetul Victor Felca, rezumă astfel universul poeziei sale:

El înregistrează cu o sensibilitate foarte receptivă, și din imediata apropiere, farmecul delicat sau aspru al fiecărui anotimp, reușind să și conducă cititorul, ca un ghid discret dar foarte sigur, dintr-o imagine concretă în alta, la fel de fericit găsită – de la topirea scinteietoare a zăpezii de pe deal, de la bălțile de primăvară absorbite de rădăcinile copacilor, până la arșița soarelui de vară, cu sunetul coasei și mireasma ierburilor cosite; de la frunzele toamnei cu metamorfoza lor inevitabilă, până la seriile placute de urna, cu o plimbare prin satul adormit sau cu un popas lângă o pădure înfrumusețată de zăpadă. Frost știe că nimeni altul să nu transpună în atmosfera ciudată a ținutului în care a trăit, să nu-o facă familiară, evenimente cotidiene ca repararea unui zid, cositul, mersul după apă la izvor, o plimbare până la pășune, culesul merelor, clipele de răgaz între două treburi etc. sunt prezentate cu o artă de o mare finețe în care se îmbina stralucirea detaliului concret, magnetismul senzației cu imponderabilul emoției, mireasma și spiritul locului cu o semnificație umană sau filosofică mai largă¹⁰¹.

Pot fi citate în sensul acestei prezentări o mulțime de poeme, ca *Mestecenii*, *Pașunea*, *Mergînd după apă*, *Bălți de primăvară*, *La coasă*, *După culesul merelor*, *Repararea zidului* etc. Natura sau munca nu reprezintă însă pentru Robert Frost teme poetice în sine, ci elemente legate fundamental de viața omului, care obligă la meditație și transformarea simplei percepții în idee durabilă. Un poem semnificativ pentru modul în care se instituie în poezia lui Frost relația simțire-gîndire, microcosm-macrocosm este *Pustiur*:

*Zăpada cade și noaptea cade în grabă, în grabă,
pe cîmpul pe care-l găsiseam în treacăt, homar
și solul aproape în întregime dispare,
doar fire de pai și de ierburi răzlețe răsar.*

*Pădurile pun stăpînire jur împrejur
sufocînd fiarele-n vîzuiina pustie –
sunt prea strein de toate ca să mai pot conta
singurătatea mă include fără să știe*

*Această singurătate atît de singură de pe acum
va fi și mai singură pînă-a pieri-n înălțime –
alb mai pustiu, mai gol de-ntunecinde zăpezi,
neavînd nici expresie și nici ce să exprime.
Nu mă-nspăimînt de spațule nelocuite
ce stelele nelocuite le separă virgine –
mi ajung pustiurile dinlăuntrul meu
ca să am de ce mă-nspăimînta, aici, aproape de mine.*¹⁰⁵

Poemul dezvăluie faptul că Robert Frost nu e deloc un poet spontan și empiric – cum au afirmat unii critici –, ci un constructor subtil și exact, stăpînul unei riguroase arte a dozării motivelor și efectelor. Elementele de conținut și conexiunile logic-afective ale acestei poezii se află într-un perfect echilibru. Ninsoarea și noaptea se constituie în două mișcări simultane de acoperire a cîmpului pe care din întîmplare se află o ființă umană. Disparația cîmpului sub zăpadă

face pregnantă prezența pădurilor înconjurătoare, cu animalele lor sălbatice rămase prizoniere în vizuini.

În acest context anulador omul se simte dintr-o dată străin de lume și lipsit de importanță. Apare senzația de singurătate. Dar ea nu e doar singurătatea omului, ci și singurătatea înălțimilor și a ninsorii, a culorii albe care se asociază cu pustiu și golul. E o singurătate gîndită, care crește, se amplifică și care nu exprimă nimic, care nu are formă. De aceea ea aduce cu sine spaima și ultima strofă a poeziei se structurează în jurul acestui motiv. Normal ar fi ca spaima să fie provocată de senzația de destrămare a lumii obiectelor apropiate, de imensitatea și pustietatea cosmosului, a marilor spații nelocuite. Or, ființa umană descoperă în acest context meteorologic ce pare să anuleze certitudinile existenței propriu, său pustiu interior, golurile din suflet, și spaima se declanșează abia din acest punct încolo.

Surprinzător e aici calmul cu care poetul construiește această ecuație a omului care, înghițit de singurătatea naturii, ajunge să-și descopere propria-i singurătate. Apoi, să observăm că în subtextul poeziei e schițată și o idee care ține de morala vieții imediate: omul nu trebuie să se teamă de necunoscutul din afara sa, ci de necunoscutul și golul din propriul său suflet.

În sfîrșit, e aici de admirat modul în care Robert Frost știe să pună în acord emoția cu inteligența. Poezia pleacă de la senzație și sentiment și ajunge la judecăți. Dar ea nu transformă obiectul în simbol, nu face metafizica stihurilor sau a necuprinsului cosmic, ci încearcă să clarifice ceva, o relație, un aspect al contactului omului cu o lume care, după cum am văzut, conduce la descoperiri neașteptate, neliniștitoare. Această operație de clarificare e mai importantă decît orice. Deși Robert Frost vorbește în acest poem despre zăpadă, noapte, cîmp, pădure, stele etc., el nu este un poet al reprezentării. E în mod fundamental un poet al relației transparente.

Roger Asselineau, unul dintre exegeții francezi ai poetului, surprinde problema exact:

Această „textură” logică, cum îi plăcea lui Frost să spună, această disciplină impusă imaginilor și emoțiilor conferă poeziei sale o claritate exterioară la care el ținea mult și care contribuie, de asemenea, la a crea prezentarea sa realistă a lucrurilor. El le lasă obiectelor conturul și numele. [...] Nu dă niciodată o reprezentare fotografică exactă. Nu urmărește niciodată precizia *trompe-l'oeil*-ului [...]. Detaliile accidentale nu-l interesează. Frost este, într-un sens, cel mai puțin simbolic dintre poeți din cauza acestui loc preponderent pe care îl acordă tot timpul celui mai familiar real.¹⁰⁶

PROPOZIȚIILE-SUNETE. Alte poeme ale lui Frost sînt și mai puțin lirice – în sensul romantic și simbolist al termenului –, pentru că ele se bazează pe un mijloc tehnic nespecific poeziei: conversația. În poezia lui Frost se dialoghează mult, iar „personajele” sale sînt niște oameni obișnuiți care vorbesc obișnuit, fără nici o afectare poetică, mînați de

sentimente, stări și necazuri care sînt ale vieții însăși în tot ceea ce are ea mai imediat.

Poemul *Moartea zărierului*, de exemplu, e un text care reproduce o discuție dintre doi soți, mici fermieri care abia fac față problemelor cu care se confruntă, ocazionată de întoarcerea neașteptată la fermă a unui bătrîn, muncitor cu ziua, aflat într-o stare de totală epuizare. Dialogul dintre barbat și femeie, punctat cu rare elemente de descriere, e de o naturalețe incontestabilă, cum se poate vedea din această secvență:

„Sst! Mai încet” – zise Mary – „să nu te audă.”
„Asta și vreau: odată și-odată, s-audă.”

„E frînt. Și-acum s-a culcat lingă sobă.
Cînd am venit de la Rowe era aici, buimac,
Stătea lingă șură, cazut, și aproape-adormise;
Era o privește tristă și îngrozitoare.
Să nu rîzi de mine – dar nici n-am știut cine este,
Nu m-așteptam să-l revăd – și e foarte schimbat.
Așteaptă să-l vezi.”

„Pe unde ai spus c-a umblat?”

„Nimic nu mi-a spus. L-am tîrit pînă-n casă,
I-am dat ceai și am vrut să l fac să fumeze.
Am voî să-l înduplec să-mi spună pe unde-a mai fost.
El însă numai dădea din cap în tăcere.”

„Ce spunea? N-a scos nici o vorbă?”

„Foarte puține.”

„Puține? Mary, hai recunoaște:
A spus c-a venit să-mi sape un șanț în jurul fineții.”

„Warren!”

„Așa a spus? Vreau numai să știu.”

„Sigur că da. Ce-ai fi vrut să rostească?
Doar n-o să-l cerți pe sârmanul bătrîn
Fiîndcă-a-ncercat să-și salveze, umil, respectul de sine...”¹⁰⁷

Aici și în toate celelalte poeme ale sale Frost știe să valorifice limbajul cotidian în aspectele sale cele mai spontane, în care formulele idiomatice joacă un rol important. Poetul nu valorifică vorbirea zilnică la întîmplare. Există în arta sa o întreagă strategie retorică menită a scoate în evidență „propozițiile-sunete” (expresia e a lui Frost însuși) din care se compune comunicarea uzuală.

Ca toți marii poeți ai secolului nostru, Frost este, și el, un teoretician al propriei sale munci poetice. Iată pe ce convingeri se bazează creația sa:

O propoziție e un sunet în sine în cuprinsul căruia alte sunete numite cuvinte trebuie să fie legate [...]. Propozițiile-sunete sînt entități bine definite. [...] Ele sînt percepute de ureche. Ele sînt adunate de auz din limba comună și aduse în cărți. Nu cred că scriitorul le inventează. Scriitorul cel mai original numai le culege proaspete din vorbire, unde ele se dezvoltă spontan. Un om este într-adevăr un scriitor dacă toate cuvintele sale sînt legate de o propoziție-sunet definită și ușor de recunoscut.¹⁰⁸

Ceea ce teoretizează Frost aici e o anume organicitate lingvistică a poemului, rezultată din consubstanțialitatea sa cu vorbirea imediată. Vorbirea aparține adevărului vieții, ea și toate componentele sale, de la cele fonetice la cele semantice, se polarizează pe nervura acestui adevăr utilitar.

Propozițiile-sunete ale vorbirii alcătuiesc un repertoriu de formule ce desemnează problemele de viață cu care omul se confruntă zilnic. Poetul trebuie să urmărească și să rețină tocmai aceste clișee verbale ale existenței colective, cu toată spontaneitatea lor, cu tot insolitul lor. Pe el nu trebuie să-l preocupe cuvintele, ci enunțurile, acele enunțuri gata făcute cuprinse în formule sonore memorabile.

Avem deja un prim element prin care Frost se distanțează de dezerdatele poeziei reflexive, cu obsesia sa a unei sugestivități de esență lexicală și acustică.

Pe de altă parte, ca o nouă diferență, în viziunea lui Frost poetul nu inventează nimic, el restituie ceea ce există deja. Poetul nu deformează limbajul, nu violează sintaxa. El selectează, redistribuie, regrupează tematic valorile de adevăr ale vieții de zi cu zi. Poezia însăși devine astfel o colecție de adevăruri definite și ușor de recunoscut.

NEOBIȘNUITUL DIN OBIȘNUIT. Felul în care Frost concepe funcțiile poeziei nu e departe de teoria lui Viktor Șklovski despre insolitare și de observațiile lui Brecht privind rolul distanțării în artă. Iată ce spune poetul american:

În literatură este sarcina noastră să-i dăm omului lucrul care-l face să spună: „da, știu ce vrei să spui“. Niciodată nu trebuie să le oferi cititorilor ceva ce ei nu știu, ci ceva ce ei știu și nu au cuvinte să spună. Trebuie să fie ceva pe care ei să-l recunoască.¹⁰⁹

Ce înseamnă în acest caz procesul de recunoaștere la care ia parte cititorul?

E nevoie să facem în continuare o mică digresiune teoretică, pentru că modul în care Frost definește poezia ca pe o formă de recunoaștere a realității nu e suficient de clar. Din ecuația lui lipsește tocmai distanțarea față de real, atitudinea față de lume a celui care scrie. E limpede că nici un poet nu se poate apropia de realitate

oricum. Pentru a putea să vadă cu adevărat lumea, el trebuie să țină seama de aceste constatări ale lui Bertolt Brecht:

După cum intropatia face dintr-un eveniment deosebit ceva cotidian, distanțarea transformă cotidianul în ceva deosebit. Cele mai ultrabanale fapte pot fi dezbracate de caracterul lor plictisitor, dacă sînt prezentate ca și cum ar avea în ele ceva deosebit.¹¹⁰

Frost simplifică într-o oarecare măsură lucrurile. Afirmînd despre cititor că el e acela care „nu are cuvînte să spună” ceea ce totuși spune poetul, cîntăreșul naturii din Noua Anglie uită ca pentru a putea să spui trebuie să știi să vezi. Nu este de ajuns faptul că ai sensibilitatea și capacitatea de a culege proaspete din vorbire propozițiile vieții cotidiene. Trebuie să și știi cum să descoperi ineditul acestei existențe, la urma urmelor, banală.

În acest punct apare problema distanțării, a situării celui care scrie într-un loc de observație pe cît posibil exterior vieții. Distanțarea este un privilegiu al observatorului. Viktor Șklovski făcea undeva distincția dintre „privire” și „recunoaștere”, arătînd că orice stare estetică e rezultatul concretizării acestei distincții. În existența cotidiană recunoașterea este aceea care face viața banală, plicticoasă, indistinctă, cenușie.

Privirea, în schimb, înseamnă prospețime, revelație a caracterului inedit al lucrurilor. Privirea e aceea care stimulează imaginația, dar între niște cadre – cum Frost însuși o arată – realiste, aparținînd aspectelor ipotetice ale existenței contingente. Avem ca exemplu acest poem intitulat *Clipa nemărginită*:

*El se opri în vînt și ce văzu
Printre arțari, departe, nu era
Nălucă. Însă martie-i spunea
Să nu se-ncreadă-n gîndul său credul.*

*„Oh, ăsta-i raiu-n floare”, am zis eu.
Și-ntr-adevăr părea de necrezut,
Dar noi eram tot mai dispuși să credem
Că flori de mai în martie-au crescut.*

*Am stat o clipă-ntr-o ciudată lume
în care însumi am sperat prea mult;
Apoi aflară m taina (și-am plecat):
Un tînăr fag lucea-n frunzișu-i vechi.¹¹¹*

A vedea insolitul lucrurilor înseamnă a descoperi în ele pentru o vreme altceva decît identitatea lor imediată. Privit de la distanță, ascuns într-un pîlc de arțari, un fag tînăr, cu frunzele nescuturate

peste iarnă, pare un copac înflorit. Aceasta e doar o impresie, însă impresia aparține prin excelență privirii, ea creează sentimentul ieșirii din timpul fizic.

Multe alte poeme ale lui Frost pornesc de la o primă impresie, pentru a ajunge în final la o percepție clișeizată, la o judecată logică sau la un adevăr moral. Orice recunoaștere confirmă o stereotipie. Însă plăcerea cititorului nu se poate limita doar la atât, cum ne lasă să credem profesiunea de credință a poetului. Pentru ca poezia să aibă un efect, e nevoie ca stereotipiile existenței să fie mai întâi contrazise (însolitate). Cel care are capacitatea de a vedea neobișnuitul în obișnuit e poetul.

S-ar putea, prin urmare, ca handicapul cititorului în fața poetului să prezinte un dublu aspect: cititorul e acela care nu are cuvinte să spună ceea ce simte, dar tot el e și acela care nu are ochi să vadă, pe o cit mai întinsă gamă de sugestii, ceea ce există. Deficiența e în același timp lingvistică și ontologică.

CONCLUZII. Modul în care Frost concepe funcția poeziei oferă o bună ocazie de a evidenția cel puțin două aspecte generale ale poeziei tranzitive. Ea încearcă să rezolve la modul deliberat problemele moral-estetice ale cititorului comun: îi vorbește acestuia pe înțeles despre lume și încearcă să-i arate ce e de înțeles în această lume.

Lumea avută în vedere e cea obiectivă, indiferent de aspectele ei interioare sau exterioare. Următoarea definiție pe care Bertolt Brecht o dă artei în general pare prea restrictivă pentru întregul domeniu al artei, dar exactă pentru o poezie realistă și dedicată sensibilității colective de tipul celei pe care o promovează Frost:

Arta este iscusința de a confecționa imagini ale conviețuirii oamenilor care pot genera o anumită simțire, gândire și acțiune pe care vederea sau experiența realității reproduse nu le pot genera cu aceeași intensitate și structură. Privind și cercetînd realitatea, artistul furnizează o imagine menită vederii și experimentării și care reproduse simțirea și gândirea sa.¹¹²

Ar trebui poate să adăugăm aici că simțirea și gândirea personală sînt, în cazul poetului tranzitiv, forme care sintetizează ceea ce este caracteristic, deși de multe ori inaparent, în simțirea și gândirea colectivă. Am mai vorbit și în capitolele anterioare despre individualitatea obiectivă promovată de poeții tranzitivi. Robert Frost ilustrează și el acest tip de individualitate.

Dar el este și unul dintre poeții care au avut curajul de a trece la o hotărîită simplificare a limbajului și temelor poeziei într-o perioadă în care cuvîntul de ordine părea să fie, dimpotrivă, sofisticarea. Să-l ascultăm încă o dată pe Roger Asselineau:

În felul său, Frost a experimentat și a inovat cit și T.S. Eliot și Pound, fără să rupă cu trecutul, rămînînd mai aproape de Emerson decît de Whitman, el a purificat

și a simplificat limba poetică americană. O anume emfază și o anume îngîmfare, care înaintea lui păreau naturale în poezie, au devenit acum imposibile. El a introdus în poezia americană un sens al măsurii și al reticentei și totodată o notă conștient din tandrețe, bucurie și tristețe, care nu existau înaintea lui.¹¹³

8. KAVAFIS ȘI POEZIA VIITORULUI

EXPERIENȚA IPOTETICĂ. Despre Kavafis se vorbește astăzi ca despre un poet singular, imposibil de afiliat vreunui curent. Unii critici au descoperit în textele sale din perioada de tinerețe influențe simboliste și parnasiene, și poate că tocmai acesta a fost motivul pentru care poetul le-a renegat. În timpul vieții Kavafis a publicat 154 de poezii. După moartea sa au fost descoperite încă 72 de poezii inedite. Categoria poeziilor renegate e alcătuită din 27 de texte considerate de autorul lor nerealizate artistic. În raport cu propria sa creație, Kavafis este unul dintre cei mai exigenți poeți moderni. El este însă, în același timp, și un poet perfect conștient de valoarea operei sale.

Într-un *Autoencomiu* redactat în jurul anului 1930 el se consideră „un poet ultramodern, poet al generațiilor viitoare.” Textul conține în continuare o autocaracterizare de o neașteptată precizie, în care descoperim tocmai acele dimensiuni ale operei sale ce au stîrnit admirația exegeților:

În afara valorii lui istorice, psihologice și filosofice, sobrietatea stilului său, care atinge uneori laconicul, entuziasmul sau măsurat ce captivează prin emoție cerebrală, fraza corectă, rezultat al unei firi aristocratice, ironia ușoară reprezintă elemente pe care le vor aprecia încă mai mult generațiile viitorului, îndemnate de progresul descoperirilor și de subtilitatea mecanismului lor cerebral.¹¹⁴

O atare conștiință de sine nu este poate atât de surprinzătoare la un poet care pune preț pe rațiune și luciditate. Într-unul din puținele sale texte teoretice (*Însemnări de poetică și morală*) Kavafis afirmă fără drept de apel: „Opera mea se adresează intelectului”¹¹⁵. În ce constă valoarea intelectuală, filosofică a poeziei sale explică poetul într-o scurtă scriere intitulată *Poetica* – în realitate un foarte concentrat tratat de *poietică* personală. Descoperim aici că esențialul în poezie se află pentru Kavafis – ca și pentru Aristotel în vechime – în problematica adevărului și a posibilului.

Poetul Alexandriei e destul de aproape de un model al poeziei întemeiat pe *mimesis*, fie și numai prin faptul că vede în adecvarea textelor sale la o realitate exterioară naturii lor o condiție de existență. Ceea ce propune poezia în general, indiferent de motivațiile ei subiective, este o *experiență ipotetică*, valabilă și pentru alte persoane decît persoana creatorului.

Ce înseamnă această „experiență ipotetică”? Distincția lui Aristotel dintre istorie (care prezintă ceea ce s-a întâmplat) și poezie (care are în vedere ceea ce s-ar putea întâmpla) e – în viziunea lui Kavafis – anulată. Istoria se identifică cu „întâmplările trăite”, cu experiențele personale ale poetului, iar ceea ce la Aristotel se opune istoriei este, la Kavafis, spațiul imaginației individuale, al posibilului subiectiv. Poezia se naște deopotrivă din cele două spații: din realitatea eului și din posibilul subiectivității colective.

În conștiința celui care scrie, posibilul se prezintă sub forma unor „situații mentale”, la care nu se poate ajunge decît prin cunoașterea celorlalți. Poezia beneficiază de această cunoaștere care devine și un argument al adevărului ei. „Experiența ipotetică” este o experiență trăită (sentimental sau mental) de persoana poetului care-și așteaptă confirmarea în persoana unui cititor prezent sau viitor. Iată ce spune Kavafis:

...poemele pe care le scriem, chiar dacă nu sînt adevărate pentru viața noastră de acum, sînt adevărate pentru alte vieți [...], bineînțeles nu în general, ci în particular –, iar cititorul cărui i se potrivește poemul îl accepta și-l simte!¹⁶

Ideea acestei posibile coincidențe între experiențele particulare de viață ale celui care scrie și trăirile celui care citește e recurentă în însemnările poetului. Atunci cînd el compară propria sa activitate cu munca unui croitor, nu are în vedere – cum s-ar putea crede – ideea unei poezii artisanale, rezumate la meșteșug. Și de data aceasta, esențială i se pare potrivirea dintre formă (costumul croitorului, textul poetului) și cel care se servește de ea. Textul poetului, ca și produsul croitorului, este un unicat cu o destinație restrînsă:

...eu scriu poeme care pot să se potrivească, to fit – unui caz (poate și la două-trei). Dacă poemele mele nu au aplicare generală, au măcar una parțială. Aceasta nu e puțin lucru. Adevărul lor este astfel garantat.¹⁷

Putem reveni încă o dată la Aristotel, pentru a constata că unul dintre principiile generale ale mimesisului, cel al verosimilității, devine în cazul lui Kavafis un principiu *sui generis*. Pentru ca un poem să fie viabil, este suficient ca el să se adreseze și doar cîtorva cititori care au cunoscut aceeași experiență reală pe care a cunoscut-o și poetul.

POEZIA, ADEVĂRUL ȘI ZĂDĂRNICIA. Ajungem și la mult discutata problemă a caracterului criptic al poeziei lui Kavafis. A vedea în poetul grec un ermetic de felul lui Mallarmé sau Valéry ar fi o mare eroare. De fapt, lucrurile nici nu pot fi împinse atît de departe. Toate cele constatate pînă acum arată, sper, cu destulă claritate că poezia lui Kavafis se construiește pe o componentă tranzitivă, deși nu în regimul transparenței. Putem vorbi aici, cel mult, despre o *tranzitivitate opacă*, dar nu despre ermetism. Kavafis însuși, atunci cînd afirmă

că opera sa „nu are sens definit” și că ea „este o simplă sugestie”, e departe de vagul și indefinitul simbolist.

El se gindește încă o dată la cititor și la experiențele sale particulare ale vieții în funcție de care se realizează lectura. Valorizarea experiențelor celui care scrie ține de imediatul creației, astfel încît un poem, chiar dacă adevărat în momentul scrierii lui, poate deveni în timp, pentru autorul lui, necreditabil, prin pierderea motivației inițiale. Și totuși, dacă, în perspectivă, sentimentele poetului „se vor potrivi sentimentelor trăite de alții”, poemul rămîne adevărat. Adevărul nu este al celui care scrie, ci al celui care citește.

Arta nu are un caracter durabil și exponențial, ci un caracter, am putea spune, situațional. Ea nu vorbește despre om în general, ci despre individualități reale și posibile, despre sensibilitatea umană vie. Sensibilitatea umană față de real e inepuizabilă și irepetabilă – sugerează Kavafis. O sensibilitate deviantă ca a sa – deviantă și erotic, cum știm – produce o poezie criptică din punct de vedere biografic, însă obiectivă, transparentă, dacă ea „suporta adaptarea la alte sentimente – conexe – sau situații sentimentale”¹¹⁸ aparținînd cititorului.

Să notăm ca o concluzie a acestui examen ca felul în care Kavafis gîndește rosturile poeziei e și o încercare de a se salva de „zădărnicia lucrurilor omeneste.” Orice poet trebuie să lupte cu propriul său sentiment al zădărnicii existenței, care, într-un fel, e constitutiv naturii sale umane, perisabilă și precară prin definiție. „Opera nu e zadarnică, dacă lăsăm deoparte individul și examinăm omul”¹¹⁹ e o afirmație prin care Kavafis caută o justificare propriei sale poezii. Poetul crede în această justificare cu atît mai mult, cu cît zădărnicia actelor umane e o temă esențială atît a poemelor sale cu subiect istoric cît și a celor legate de propriul său prezent.

Un poem care vorbește despre „adevărul ipotetic” și despre sentimentul zădărnicii, într-un discurs personal nelocalizat, care transcend timpurile, este *Orașul*:

*Ai spus: „Mă voi duce-ntr-o altă țară, pe-o altă mare.
Un alt oraș îmi va apare mai bun decît acesta.
Orice efort al meu e aici condamnat;
și inima îmi zace îngropată – ca un cadavru.
Pînă cînd să-mi știu spiritul în acest marasm?
Peste tot unde privirea mi-o îndrept, peste tot
nu văd decît negrele ruini ale vieții mele,
aici unde am trăit atîția ani, i-am distrus și i-am irosit.”
Noi locuri nu vei afla, și nici alte mări.
Orașul te va urma: pe-aceleași străzi te vei roti,
prin aceleași cartiere vei îmbătrîni;
și sub aceleași acoperișuri îți va albi părul.
Mereu vei sfîrși în acest oraș. Cît despre plecare – nu spera –*

nici un vapor pentru tine, și nici un drum.
 Așa cum ți-ai ruiat viața în acest ungher,
 pe întregul pământ la fel ți-ai fi distrus-o.¹²⁰

ÎNTRE TIMPUL PERSONAL ȘI TIMPUL ISTORIC. S-a spus de nenumărate ori că tocmai substanța poeziei lui Kavafis e aceea care-i conferă poetului fizionomia sa particulară, imediat recognoscibilă, și așa este. Legată intim de atmosfera orașului Alexandria, opera lui Kavafis s-a născut la răscrucea marilor culturi „unde permanentul și revolutul nu sint decît două elemente ale aceleiași misterioase clesidre”¹²¹.

Kavafis este creatorul unei opere în care raporturile dintre biografia personală esențializată în versuri cu caracter de inscripție lapidară și istoria cotidiană reconstituită sau imaginată a Greciei elenistice par atît de adînc întrepătrunse, încît poeziile rezultate din această dublă obsesie se pot amesteca, își pot urma una alta în chip natural, în cuprinsul aceleiași cărți, într-un fel de anulare a distincțiilor temporale, în beneficiul unității valorilor umane perpetue.

Emblematică pentru întreaga creație a lui Kavafis e poate tocmai poezia *În luna lui Athyr* pe care am reprodus-o într-un capitol anterior. Textul acesta ne pune în fața nu numai a două forme de vorbire asemenea, ci și a două lumi corespondente. Avem, pe de o parte, o lume prezentă (perspectiva celui care descifrează textul fragmentar de pe piatra tombală) ale cărei valori efulgurante impun întoarcerea spre consistența trecutului și, pe de alta, mesajul opac, mutilat de vreme (inscripția mortuară) al unui cotidian istoric dînd mărturie despre o umanitate fragilă, prin nimic deosebită de cea a lumii moderne.

Specifică poeziei lui Kavafis e tocmai această voință de transgresare a timpurilor, a timpului personal și a celui istoric, această căutare a unor permanențe ale ființei atît în amintirea personală cît și în cărțile și documentele vechi care stîrnesc imaginația nostalgică. O individualitate precară, hipersensibilă, fascinată de desfătările senzoriale ale clipe, fugind de prezent pentru a-l regăsi în inefabile aduceri aminte, își caută identitatea mult în urmă, în epoci revoluate, oboșite, animate de patimi deșarte și idealuri de frumusețe și lux. Viața personală sau istoria lumii alexandrine formează un conglomerat de fapte și imagini pe care numai poezia îl poate salva. Și viața celui care scrie și imaginarul celui care descifrează sensul ascuns al unei lumi de mult apuse sînt asemenea cuvintelor inscripției din poezia *În luna lui Athyr*. Amintirile și informațiile se dovedesc întotdeauna fatal fragmentare. Poezia reorganizează aceste fragmente, le scoate din uitare, le reformulează conținutul și le caută vechiul rost pentru a le putea acorda în final un sens.

Poezia lui Kavafis pare să vrea să demonstreze că viața oamenilor e aceeași oriunde și oricînd. Această viață e supusă acelorași legi ale

bucuriei și plăcerii, ale durerii și suferinței. Ea înseamnă destin, soartă, împlinire, senzație, gând, uitare, amintire. Se face simțită în poezia lui Kavafis nostalgia unei lumi de echilibru și armonie, o nostalgie și o utopie conștiente de mirajele lor.

Ceea ce caută acest poet, cititor al lui Apolonius din Tyana și al lui Filostrat, al lui Plutarh și al unor vechi istorici obscuri, e contingentă vieții, misterul ei simplu și personal, adevărul omului și nu al mulțimilor, adevărul persoanei singulare și nu al istoriei care uniformizează totul sub numele unei epoci, al unei perioade.

Kavafis e un poet profund individual, obsedat de esența individualității. Iată această poezie care, folosindu-se de minime date particularizatoare, reconstituie destinul unui tânăr al lumii elenistice, dar care vorbește, de fapt, despre o situație oricând posibilă, în orice timp istoric:

*Tânăr, de douăzeci și opt de ani, pe un vapor tinian,
a sosit în acest port din Siria
Emes, ca să învețe parfumeria.
Dar pe drum se îmbolnăvi. Și abia
debarcat, a murit. Cu puțin înaintea morții,
a spus cuvintele „casă”, și „foarte bătăni parinți”, cu glas stins.
Dar cine erau aceștia nu știa nimeni,
nici care îi era patria, în marele peleniu.
Mai bine. Căci pe cînd el
zace mort în acest port,
părinții îl vor crede mereu în viață.*

(*În port*)¹²²

Cum se poate vedea și din acest text, Kavafis a fost urmărit toată viața – în acord cu fascinația sa pentru (auto)biografie – de fantasma unui limbaj poetic lapidar, de maximă nuditate, prozaic și misterios tocmai prin acest prozaism. A.E. Baconsky observă:

Scrisul lui -- are o cursivitate liniară, pare o relatare sau un monolog rostit de personajul adus pe scenă în fața unui public imaginar. Metaforele sînt rareșime. Tonul e de o supremă puritate. Transparența versului e totală și emoția se comunică, nu o dată, direct, lipsindu-se aproape de orice intermediu. Faptul e vizibil îndeosebi în lirica lui fără motive istorice, unde simțim cum poezia se realizează cu mijloace de o sobrietate vecină cu sărăcia.¹²³

LACONISM ȘI CONCENTRARE. Amintisem un capitol anterior *Antologia greacă*, o culegere alexandrină de cîteva mii de epigrame din primele secole ale erei noastre. Cred că aceasta este tradiția de fundal a poeziei lui Kavafis. Gustul laconismului și al concentrării, al brevilocvenței și al preciziei, de aici trebuie să-i fi venit poetului.

Poezia lui Kavafis nu este, totuși, o poezie a formelor fixe și a corsetelor prozodice stricte. Așa cum va proceda mai tîrziu și Robert Lowell, poetul Alexandriei își va îndruma poezia spre linia de graniță

a prozei, unde repetițiile, semirefrenurile, aliterațiile, rimele interioare și cadențele trăiesc într-o discreție vecină cu absența, într-un cadru de minimală afirmare a specificului lor liric.

Dar poate că noțiunea de „liric“ nu este tocmai potrivită acestei poezii. Kavafis e poate chiar un poet anti-liric, autorul unei poezii pe care abia astăzi o putem accepta și înțelege cu adevărat, văzând direcțiile spre care se îndreaptă poezia în general.

El nu scrie o poezie a sentimentelor afirmate direct, ci una de emoții disimulate, configurate în aspecte fragmentare, descriptivă și epică, evocatoare și reconstitutivă. C.Th. Dimaras, autorul *Istoriei literaturii neogrecești*, sesizează cu exactitate condiția paradoxală a acestei poezii:

Metrul său este iambul, care se potrivește atât de perfect cu proza grecească; iambul e lucrat cu atita artă, încît, uneori, o ureche neexersată nu izbuteste să deosebească versul lui Kavafis de proză. În același sens e folosită și rima - ea este adesea absentă, pe cînd în alte momente bogăția ei excesivă creează o senzație de răceală anti-lirică. Limba, limba specifică lui Kavafis, amestec de limbaj cult și de idiom popular, este, în chip firesc, rezultanta unor cauze multiple [...]. Nu e destul ca ea să fie sobră, fără adjective, fără adverbe, fără imagini, sau ca acestea să fie atât de comune, încît să treacă neobservate - mai trebuie ca această limbă, în loc să descopere lumea sentimentelor, s-o mascheze. Idealul pe care-l va atinge Kavafis, și căruia i se va conforma de timpuriu, în mod definitiv, va fi o limbă neutră, convențională, curățată de orice retorică și în același timp anti-lirică.¹²⁴

Actualitatea poeziei lui Kavafis e astăzi dincolo de orice îndoială. Poetul pare, într-adevăr, un *ultramodern*, cum singur s-a numit. Toate metamorfozele poeziei europene și americane din ultimele decenii confirmă intuițiile sale, mai ales la nivel de limbaj.

Dar poezia lui Kavafis se impune, înainte de toate, prin încercarea ei dramatică de a descoperi fundamentele unei ontologii individuale în conjuncția prezentului personal cu valorile istorice și culturale ale unei civilizații dispărute, cea elenistică. E vorba - subliniez acest lucru - de o ontologie centrată asupra unicității ființei, fie aceasta o entitate înțeleasă autobiografic, fie o reconstituire imaginară a omului lumii vechi.

Kavafis e unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai poeziei „scuturate de podoabe“, o poezie care-și caută esența în adevăr și nu în propriul ei limbaj, o poezie umană, simplă, fragmentară, denotativă (și magică exact la acest nivel), tranzitivă și prin scopuri și prin mijloace.

În ciuda faptului că doar cu patru ani înainte de moartea lui Kavafis, Breton lansează cel de-al doilea manifest al suprarealismului, în care e proclamată încă o dată puterea fără margini a dicteului arbitrar, se pare că tocmai poezia „săracă“ a acestui ultim alexandrin s-a aflat mai în avangarda vremii sale, aducîndu-și o contribuție decisivă la orientarea poeziei spre configurația sa din momentul de față.

9. WILLIAM CARLOS WILLIAMS ȘI OBIECTIVIȘTII

PRIVIREA FRONTALĂ. „Tratarea directă a obiectului” – condiție pretinsă de pseudomanifestul lui Pound din 1913 – devine pentru scriitorii americani ai anilor '20-'30 ai secolului abia încheiat un fel de poruncă estetică. Mari poeți ca Williams și Cummings vor ține seama de ea, o vor împinge către ultimele ei consecințe.

Cei doi și, după ei, poeții obiectiviști ajung la concluzia că metafora și comparația sînt produsul unei manu a gândiri analogice care intermediază și falsifică relația dintre om și realitate. Imaginea nu este obiectul însuși, ci un înveliș al acestuia. Imagismul își propusese să ajungă la lucruri, dar n-a reușit să descopere decît iluzia lor. Comparațiile din poezia lui T.E. Hulme analizată într-un capitol anterior nu concentrează atenția cititorului asupra realității obiective, ci, dimpotrivă, o distrage, o lasă prizonieră ficționalității figurii. Williams și Cummings au înțeles fiecare în felul sau pericolul acestei situații. Era nevoie de o nouă poetică, pentru că realitatea nu putea fi surprinsă cu ajutorul aceluiași vechi procedee, doar că reduse la un rol funcțional.

Și totuși, după moartea imagismului, mai importante decît toate problemele teoretice ale construirii imaginii se vor dovedi achizițiile sale la nivel de limbaj. Desimbolizarea semnului lingvistic e un proces care se desfășoară progresiv, nu numai prin lărgirea zonelor tematice ale poeziei și plonjarea directă în spațiul existenței celei mai obișnuite, ci și prin recurs la unele artificii formale, la valorile tipografice ale textului tipărit. În același timp, limbajul simplu, umil, al străzii și al casei, sintaxa inodoră a conversației cotidiene, vocabularul firmelor, reclamelor și ziarelor, vorbirea cea mai pedestră cu puțință pătrund în spațiul poeziei, îl „colorează” în felul lor, sînt explorate în lung și în lat, pentru că toate acestea înscamnă autenticitate și directete.

Drumul care duce la realitatea imediată a vieții nu e lung, dar e dificil, pentru că poezia trebuie să se elibereze de vechile ei emfaze. Realitatea nu se lasă surprinsă, omogenitatea ei este greu de străpuns. Deși nu e vorba de a ajunge la o esență ascunsă, ca în poetica simbolistă, ci de relevarea tocmai a aparenței celei mai apropiate de sensibilitatea și gândirea comună.

Pentru a putea surprinde dintr-o singură mișcare această aparență, poetul trebuie să se miște cu o extremă rapiditate. William Carlos Williams mizează încă de la începuturile poeziei sale pe impresiile instantanee de natură vizuală, transcrise împreună cu toată gama lor de condiționări obiective:

Prin lumini
 prin ploaie
 văzut-am cifra 5
 în aur
 pe o roșie
 cisternă-a pompierilor
 mișcându-se
 încordată
 nebăgată-n seamă
 în larma clopotului
 urletelor sirenelor
 în uruitul roților
 prin orașu-ntunecat.

(Marea cifră)¹²⁵

Criticul Keneth Burke notează: „Procesul este simplu. Există ochiul și există obiectul pe care îl privește, în timp ce relația care se stabilește între cele două este un poem”¹²⁶. Dar poemul acesta a fost înregistrat, ca un desen, pe o pagină. Curgerea lui în spațiul paginii este la fel de importantă ca și realitatea pe care el a reușit să o capteze. Williams este un inovator al formei. Charles Olson știe ce-i dătează cu manifestul său al „versului proiectiv”.

FORMA ȘI FONDUL. Experimentator neobosit, Williams e un poet atît al urechii, cît și al privirii. În poezia lui, totul pornește de la o relație senzuală cu lucrurile și limbajul:

...singurul lucru care rămîne neschimbat și de neschimbat este opera de artă și asta datorită unui element aflat dincolo de temporalitate, existent în ea: senzualitatea (*sensuality*). Singurul lucru care există e lumea simțurilor. Lumea artistului.¹²⁷

Această încredere în caracterul senzual (senzorial) al poeziei e în măsură să explice și de ce poetul manifestă cu diferite ocazii reacții de categorică respingere a simbolului. Jacqueline Saunier-Ollier, traducătoare în franceză a poeziei lui Williams, constată pe bună dreptate:

Pentru el, cuvîntul, obiectul, imaginea nu reprezintă o idee sau o realitate abstractă. Există o aderență totală, o fuziune între acest cuvînt, acest obiect, această imagine și ceea ce ele implică.¹²⁸

Versurile lui Williams fac una cu forma lor, o formă dinamică, spontană și deliberată în același timp, trimițînd fără nici o ezitare la preocupările plastice ale poetului, care, după cum se știe, a fost și pictor. Prin modul în care ele sînt dispuse în pagină, poemele lui Williams amintesc de cubism, futurism, suprarealism sau de sculptura cinetică a lui Calder.

Această variație a formelor nu e întâmplătoare, ea ascunde efortul unei adaptări a limbajului la obiect: „Nu fac decît să încerc să surprind un lucru în culorile și formele sale naturale” afirmă poetul într-un interviu¹²⁹. Poetica lui Williams este în mod esențial o poetică a instantaneului.

Însă instantaneul nu este, în cazul lui, doar expresia unei mobilități a privirii, ca în poemul *Marea cifră*. Williams este și un specialist al instantaneului uman și al reacției cotidiene de viață, ca în acest racursiu „casnic”, de o simplitate copleșitoare:

*Dimineța la zece tînăra gospodină
umblă de ici colo închisă între
pereții de lemn ai casei soțului ei.
Singur, eu trec cu mașina.
Apoi iat-o la marginea trotuarului
chemînd vînzătorul de gheață, vînzătorul de pește,
timidă, fără corset, reintrînd
cu părul în şuvițe rebele, și eu o compar
cu o frunză căzută.
Roțile tăcute ale mașinii mele
strivesc cu zgomot
frunzele uscate și eu salut și trec surizînd.¹³⁰*

La fel de „casnic” este și deja celebrul „poem-bilet lăsat pe masa din bucătărie”, în care se verifică mai mult decît în alte cazuri această idee specifică poeziei lui Williams.

Obiectivul sensului este revelația. Nu este nici instruirea, nici reclama, nici vînzarea, nici chiar comunicarea (pentru asta e nevoie de doi oameni), ci revelația care nu are nevoie decît de un singur om. Nu este, la urma urmelor, nici invenția, cu condiția ca acela care produce o revelație să producă o revelație și nu nimic – chiar dacă asta ar fi mai bine. Să revelezi ce? Ceea ce se află în interiorul omului.¹³¹

În cazul de față e vorba de o reacție ca oricare alta în ordinea mărunțișurilor cotidiene ale vieții de cuplu:

*Am mîncat
prunele
din frigider
și pe care
tu probabil
le păstrai
pentru micul dejun
Iartă-mă
au fost delicioase
atît de dulci
și reci.¹³²*

UN POEM-ROMAN. Ulterior, dintr-un poet al instantaneului vizual sau intelectual Williams va încerca să devină, pe urmele lui T.S. Eliot cel din *Patru cvartete*, un poet al desfășurărilor largi, mizind pe o extensivitate poetică extrem de curajoasă, care va rupe granițele dintre poezie și proză, dintre poezie și limbajul direct al textelor de tot felul.

Însă Williams nu va ajunge la această nouă poezie decât în baza unor convingeri acumulate în timp, după o lungă experiență literară și morală. Într-un eseu din 1939, intitulat *Against the Weather. A Study of the Artist*, el își pune problema funcției creatorului în lume, formulând câteva opinii irefutabile:

...artistul nu ocupă doar o zonă vag conturată a cimpului de acțiune, ci întregul cimp, la un nivel diferit de nivelul luat în stăpânire de modalitățile vulgare. Artistul trebuie considerat un om de acțiune universal - limitat de varii circumstanțe într-un cimp în care numai el poate supraviețui, complet și eficient. [...] Se deosebește de filosof din punctul de vedere al acțiunii. El este omul întreg, nu acela care separă, ci acela care consolidează. El nu traduce senzualitatea materialelor sale în simboluri, ci le tratează direct. Prin acest fapt el aparține lumii și timpului său, la modul senzitiv și realist. [...]

Fiind artist, eu pot produce, dacă sînt în stare, universalii cu aplicabilitate generală. Dacă reușesc să mă păstrez suficient de obiectiv, suficient de senzitiv, pot produce factorii, concretizarea materialelor prin care ceilalți vor înțelege ce e de înțeles și astfel vor ajunge la utilizarea - căci ei pot vedea, atinge, gusta, savura mai bine decât mine - propriei lor lumi, *deosebită de a mea atît cît poate ea să se deosebească*. Prin lumea mea, ei, care sînt diferiți, se pot dovedi la fel ca mine; și, prin contrast, ei vor vedea implicațiile generale ale petrecerii vieții prin mine. Asta înseamnă [...] universalitatea localului.¹³³

Tocmai o astfel de realizare care să întruchipeze „universalitatea localului” se dorește a fi poemul *Paterson* (compus din cinci cărți apărute între 1946-1958), avînd drept personaj central un om-oraș. Această mare construcție reușește să fie și o sinteză a tuturor descoperirilor tehnice anterioare ale poetului, un text-aspirator al elementelor vieții și ale literaturii (prin colaje, pastişe, parodii, replici, inserții de secvențe în proză și publicitare), o poveste fără sfîrșit, de o mare varietate a structurilor și motivelor, „un testament dintre acelea pe care le scriu oamenii numai atunci cînd au învățat în același timp să trăiască și să scrie”, cum observa Archibald MacLeish¹³⁴.

Această revenire la poemul lung, impus de romantici, arată, totuși, că problematica ambivalenței cuvîntului ca semn și simbol nu fusese depășită decât în aparență.

Poemul-mamut, în varianta Williams sau Pound (care începînd cu 1925 ajunge la celebrele sale *Cantos-uri*) este, împotriva tuturor intențiilor și așteptărilor, o cale spre alegorie, spre o nouă formă de simbolizare, prin extensie. În orice creație poetică pe spații mari spontaneitatea cedează locul construcției și artificului. Dimensiunea formală foarte studiată a întregului duce la obliterarea existenței. Viziunea înaltă, cu mare putere de cuprindere, este, în ultimă

instanță, o invitație într-un spațiu al analogicului și al spectacolului imagistic.

În *Paterson*, imaginile de tip suprarealist nu sînt rare. Ce se cîștigă și ce se pierde în felul acesta, cum poate fi depășită problema spațiului care intermediază relația dintre cuvînt și obiect?

COORDONATE OBIECTIVISTE. Această neliniște gnoseologică revine cu o putere sporită în mișcarea obiectivistă a anilor '30 din secolul trecut, reprezentată de Charles Reznikoff, Louis Zukovsky, George Oppen, Carl Rakosi și Basil Bunting. E de reținut, ca deosebit de simptomatic pentru poezia americană, faptul că, după o perioadă de uitare, în anii '60, obiectivismul revine în prim planul actualității literare (prin reeditări, studii, interviuri etc.), ajungînd la consacrarea sa definitivă. Mai mult decît atît, în deceniile care urmează, obiectivismul rămîne un fenomen poetic viu și incitant, prin unii reprezentanți ai săi care continuă sa publice și prin influențele pe care el le exercită asupra unor tineri poeți.

La fel cum simbolismul devenise calul de bataie al imagismului, în textele lor teoretice obiectiviștii fac din imagism modelul negativ de care vor să se delimiteze. Ei nu renunță la imagine, dar îi acordă alte sarcini, vizînd percepția directă a lumii exterioare. Iată ce constatări face George Oppen:

Imaginea este în primul rînd o chestiune care privește poetul și nu cititorul. Imaginea trebuie să fie o dovadă de autenticitate, evitînd situații de felul „Soarele se trezea ca un fermier cu fața roșcovana rezemîndu-se de o barieră”, care nu urmăresc decît delectarea cititorului, acesta admirînd probabil originalitatea și ingenuitatea poetului – dar care nu pot fi considerate ca o tentativă a poetului de a se situa în lume – decît doar dacă dorește să apară în postura de „causeur” incitant. ¹⁵

Toate acestea arată că imagismul, prin comparațiile sale oricît de îndrăznețe, n-a reprezentat altceva decît o concesie făcută de poet destinatarului său. Or, trebuie să acceptăm, împreună cu George Oppen, că adevărata problemă a unei poezii care a renunțat de mult la funcțiile sale didactice și de delectare nu mai este cititorul, ci situarea eului poetic în lume, raportul lui cu realitatea, eliminarea din relația cu cititorul a tuturor artificilor retorice. Imaginea nu poate fi un scop în sine. Ea este doar o treaptă, o cale de acces spre adevărul obiectului, treaptă care, o dată parcursă, trebuie să fie uitată. Altfel apare același pericol al înghețării lumii în simboluri și conotații.

Obiectivismul este o variantă de realism care face din problema tranzitivității sensului o problema esențială a poeziei. Limbajul obiectivist nu are nimic spontan, el reprezintă o formă construită atent și exact, prin intermediul căreia se face cunoscută o sensibilitate față de real pe care o vom regăsi mai tîrziu – fără a putea, totuși, stabili niște filiații directe – și în proza Noului Roman francez al anilor '50-'60 ai secolului XX.

Și dacă obiectiviștii au scris puține texte teoretice și nu s-au afirmat printr-o școală de poezie aflată sub stindardul unor manifeste (cu excepția unui eseu al lui Zukovsky, asupra căruia mă voi opri imediat), punctele de vedere ale lui Alain Robbe-Grillet despre relația literatură – realitate – concepute, totuși, într-o altă direcție demonstrativă – le-ar fi putut servi oricând drept argumente. Iată numai această observație: „Dar lumea nu e nici semnificativă, nici absurdă, ea – pur și simplu – este. Or, acesta e în orice caz lucrul cel mai însemnat”¹³⁶.

Descoperirea „fiind”-ului lumii, a existenței nemediate, dezantropomorfizate, liberă de prezența deformatoare a subiectului observator – acesta pare să fie, înainte de toate, scopul poezilor obiectiviști. Charles Reznikoff scrie astfel de versuri:

*Plimbare prin stația de metrou,
într-un crîng de stîlpi de oțel;
cum buloanele, capetele nituile –
altfel decît nodurile stejarilor –
sînt așezate la distanțe egale:
cît de pustiu e solul
exceptînd aici și colo pe peron
cîte o ciupercă neagră și plată
care a fost gumă de mestecat.*¹³⁷

Iar acest mod neutru și desubiectivizat de a privi lumea inconjurătoare își poate găsi explicația într-o altă observație a lui Alain Robbe-Grillet:

Poate apărea bizar că aceste fragmente de realitate brută ne impresionează într-atît, în vreme ce scene identice, în viața curentă, nu ar fi suficiente pentru a ne scoate din indiferență. Totul se petrece ca și cînd convențiile fotografiei ar contribui la a ne elibera de propriile noastre convenții.¹³⁸

Răceala, neutralitatea, distanțarea se dovedesc procese imposibile în absolutul lor. Sentimentul nu poate fi, totuși, ocolit, umbra lui subiectiv valorizatoare se insinuează în cuprinsul textului, acordîndu-i acea minimă căldură afectivă absolut necesară. Vorbînd despre obiecte, ajungi să vorbești despre oameni. Oamenii, nu mai puțin, aparțin aceleiași realități obiective:

*Poate există o cărămidă
Într-un zid de cărămidă
Pe care ochiul o alege

Într-o duminică atît de liniștită
Iată cărămida, aștepta*

Aici, cînd te-ai născut tu,
Mary-Anne

(G. Oppen, *This in Which*)¹³⁹

Tocmai datorită acestui implacabil al subiectivității în orice atitudine, evoluția ulterioară a poezilor obiectiviști va consta într-o lărgire a cîmpului lor de investigație, într-o viziune „umanistă”, de „stingă”, prin atenția acordată unor aspecte sociale, politice, pragmatice ale vieții publice americane. Acești poeți înțeleg ca lumea nu poate fi explorată în obiectivitatea ei decît aici și acum, într-un cadru și un timp determinate.

Dorindu-se inițial o metafizică analitică a obiectului, obiectivismul se trezește implantat într-o lume în care nu se mai poate face abstracție de om, de problemele sale, de conștiința implicării sale în istorie. Sigur că tonalitatea generală a poemelor se va păstra, că sentimentele vor fi mai departe cenzurate, iar lirismul neutralizat. Poemele obiectiviste ale anilor '60 vor fi în continuare niște produse ale atitudinii tranzitive, ale pedalariei pe denotație și dimensiunea referențială a rostirii, dar obiectul nu mai e același. El nu mai constituie un sinonim al lucrului, ci al vieții. Mai departe, viața pare să nu poată fi înțeleasă fără un apel cît de discret la analogie și simbol:

*Sus pe grindă sudorul
A învățat să nu privească-n jos și-și vede de treabă
Și există cuvinte pe care ne-am învățat
Să nu le privim,
Sub care ne-am obișnuit să nu căutăm
Nici un conținut
Dar noi ne aflăm pe marginea
Prăpastiei.*¹⁴⁰

MANIFESTUL LUI ZUKOVSKY. Cel mai important poet obiectivist, singurul pe care îl întîlnim în aproape toate marile antologii americane de poezie, este Louis Zukovsky, autorul unui text teoretic intitulat *Un obiectiv* care ne poate ajuta să înțelegem mai în adîncime ambițiile estetice ale mișcării care ne interesează aici. Prima observație pe care trebuie să o facem e aceea că „manifestul” lui Zukovsky se apropie prin conținutul său mai degrabă de clasicism și parnasianism decît de ideile despre poezie ale anilor '30-'40 din secolul trecut, idei preponderent de factură neosimbolistă și avangardistă. Prin unele exigențe ale sale, care vizează atemporalitatea creației, profesiunea de credință a lui Zukovsky se apropie de opiniile teoretice ale lui Kavafis.

De remarcat este și faptul că textul pe care îl avem aici în vedere reușește performanța de a fi în același timp ermetic și didactic, nefiind

deloc scutit pe alocuri de ambiguități și confuzii. În orice caz, ceea ce pare să-l obsedeze pe poetul american e retragerea poeziei din temporalitate și evitarea perisabilității creației, descoperirea unui *obiectiv* (sensul cuvintului din optică) poetic de mare finețe în care să fie focalizate razele emise de elementele inefabile ale lumii.

În cuprinsul textului sensul cuvintului „obiectiv” este de la bun început echivoc. Obiectivul e un punct de concentrare a unor influențe venite din afară, dar și o țintă urmărită, căutată de subiectul uman. Prin puterea sa de concentrare, poemul ar trebui să semene cu un obiectiv optic iar poezia ar trebui să caute în afara sa „ceea ce este în mod obiectiv perfect”, singularitatea istorică și contemporană a obiectelor, ființelor și situațiilor – sacrul revelat în profan, am putea noi adăuga. Este evident că în viziunea lui Zukovsky numai poetul poate să sesizeze ceea ce este singular în existență și că el este deținătorul unei poziții privilegiate.

Poetul este, prin urmare, o sensibilitate de excepție care-și face din sinceritate un principiu obligatoriu de lucru și care mizează pe intuițiile propriului spirit, urmărind atingerea unei totalități rezultate din relațiile sale absolute cu lumea. Totalitatea este un echivalent al completitudinii, al plenitudinii trăirii și ea poate fi numită *obiectivificare*. Zukovsky consideră că perceperea totală a singularității transformate în conținutul poemului nu se poate realiza decît în momentul în care poemul există ca formă. Poemul e un obiect retoric asemănător oricărui alt obiect fizic.

Definiția poetului american e destul de comună: poemul este „înlănțuirea, percepută ca unitară, a celor mai mici unități de sinceritate – altfel spus, asocierea cuvintelor pentru a da naștere unei structuri”¹⁴¹. Mai departe, „fiecărui cuvînt îi corespunde o obiectivificare concentrată”¹⁴². Însă faptul acesta nu se întimplă de la sine, prin simpla utilizare a limbajului. În cimpul poeziei obiectivificarea este rară, adevăratele poeme sînt puține chiar în cuprinsul unui moment cultural sau al unei generații poetice. Exigențele lui Zukovsky sînt formulate clar: „

La drept vorbind, nimic din ceea ce este în versuri nu trebuie să fie numit poem, dacă nu regăsim în el totalitatea care presupune o plenitudine perfectă”¹⁴³

În limbaj, plenitudinea e a substantivelor, care sînt „imagini în sine”. Numai substantivele pot „să exprime calitatea lucrurilor legate între ele fără să fie afectată natura lor individuală”¹⁴⁴. Metafora e respinsă pentru caracterul ei difuz și aleatoriu și soluția care se impune este întoarcerea la „totalitatea cuvîntului singular, care este el însuși relație, metaforă tacită, înlănțuire, armonie sau disonanță”¹⁴⁵. Nici simbolul, în sensul lui curent, nu are ce căuta în poezie. Simbolul are, ca și în manifestul lui Pound, *A few don'ts*, cel mult o valoare lingvistică: „...literele combinate – cuvintele – sînt simbolurile absolute ale

obiectelor, stărilor, actelor, ale relațiilor reciproce și ale ideilor pe care acestea le generează¹⁴⁶.

Ceea ce i se cere în ultimă instanță poeziei este precizia. Puritya poeziei se află în precizia ei. Plenitudinea, perfecțiunea, experiența desăvârșită a creației, inefabilul, unicitatea sint legate de această precizie a numărării:

Este imposibil să se comunice altceva decît singularități istorice și contemporane – lucruri, fapte omenești considerate ca lucruri, aparatura formată din vase capilare și vene care se împletește cu evenimentele, cu împrejurările, întrecându-se cu ele. Cuvîntul revoluționar, dacă trebuie să-și ducă la capăt revoluția, nu se poate elibera de referință. El nu este infinit.¹⁴⁷

Descoperim aici contestarea implicită a sugestiei și ambiguității semantice din poetica simbolistă, un anume dogmatism al ordonării, transparenței și explicației definitive. Poemul e produs de dorința poetului de a descoperi în afara sa perfecțiunea obiectivă. Această dorință are un aer irefutabil și absolut:

Dorința de a așeza totul - absolut totul în mod adecvat, perfect, parte integrantă dintr-un context, alcătuiind cu acesta un singur corp.¹⁴⁸

Zukovsky respinge dezordinea, invenția, „lucrurile proaspete” și preferă „lucrurile din trecut”, dînd ca exemplu de perfecțiune versurile lui Homer, Dante, Donne sau Shakespeare. Obiectivismul e, în cele din urmă, o formă de clasicism.

Cîteva concluzii se impun. În relația poet - lume - poem, obiectivismul, așa cum îl teoretizează Zukovsky, presupune eliminarea sentimentului și miza pe sinceritate și trairea plenară. Poetul american nu are însă în vedere în explicațiile sale și condiția individualității poetice. Ce este aceasta individualitate: o singularitate psihică în relație cu o singularitate obiectivă aparținînd lumii exterioare? E dificil de răspuns. Am putea vorbi mai degrabă despre singularitatea stărilor perceptive ale poetului, căci nu totul merită să fie reținut din existență, ci numai ceea ce este unic și irepetabil.

În ce privește lumea, aceasta nu este văzută ca un conglomerat obiectiv echivale, ci ca un loc în care se revelează nonidentical, perfecțiunea a ceea ce nu are termen de comparație. Dar poemul este el însuși o singularitate care se construiește teleologic din dialogul eului poetic cu o anumită valoare a lumii.

În ultimă instanță obiectivismul nu vede lumea, ci forma prin care lumea este închisă în poem, iar forma aceasta este organică. Ea e creată deopotrivă de spiritul și percepția celui care scrie, dar ea se și creează ea însăși, tinzînd spre propria ei perfecțiune, spre o ordine muzicală, care-și supune faptele.

În finalul manifestului său, Zukovsky consideră faptele (elementele care compun acea perfecțiune obiectivă a lumii) „materia primă care așteaptă sigiliul formei”¹⁴⁹ și vede în formă o expresie a spiritului

care „își poate construi propria lume”¹⁵⁰, indiferent de faptul că acest spirit aparține tradiției poeziei sau creației contemporane.

Urmează că o poezie nu este bună pentru că este nouă, ci pentru că este perfect construită, așa cum sint construite poemele lui Donne și Shakespeare sau epopeea *Don Juan* a lui Byron.

Să recunoaștem însă că între aceste foarte subtile disocieri și poemul despre lavaboul cu apă caldă și rece, citat parțial într-unul din capitolele anterioare, distanța este mult prea mare, ceea ce arată că mult visatul clasicism al lui Zukovski e doar o utopie.

10. METAMORFOZA LUI MONTALE

DUBLA SARCINĂ A CUVÎNTULUI. În poezia europeană a secolului XX cazul poeziei lui Montale e unul de excepție. Poetul debutează cu un volum astăzi celebru, *Oase de sepie* (1925), devenit în scurtă vreme unul dintre cele mai simptomatice expresii ale ermetismului italian. Celelalte volume ale sale se desfășoară în timp la intervale mari, vădind semnele unei metamorfoze interioare încete și calme, din cuprinsul căreia rupturile par excluse. Și totuși, începînd cu *Ocaziile* (1939), și continuînd cu *Furtuna și altceva* (1956), Montale ajunge în jurul anilor '70, prin *Satura* (1971), la o poezie mult diferită de volumul de debut, eliberată de ermetism și înclinată spre prozaizarea discursului, ce deschide calea unor volume cu totul surprinzătoare prin simplitatea lor tranzitivă: *Jurnal din '71 și din '72* (1973) și *Calet pe patru ani* (1977).

Să remarcăm imediat că între poezia opacă, obscură, închisă în sine a *Oaselor de sepie* și „jurnalele” și „caetele” poetice ale senectuții montaliene drumul parcurs e acela dintre două extreme: de la o retorică și o ontologie de factură reflexivă la un limbaj direct și la o viziune despre eu din care a fost eliminată orice ambiguitate metafizică.

Însă un specific al metafizicii lui Montale există încă de la început în creația sa și asupra acestei probleme merită să zăbovim mai mult. Poetul italian nu este un ermetic în linia lui Mallarmé pentru care „poezia este unicul instrument cu care se ajunge la Absolut”¹⁵¹, în urma unui lung travaliu de impersonalizare psihologică, purificare lexicală și încifrare semantică. El crede însă, ca și Mallarmé, că poezia are de-a face cu unicitatea (ființei) și incomunicabilitatea (sensului). E o credință comună aproape tuturor poezilor care aderă la modelul modernist. Să ne amintim că și Carlos Bousoño consideră în *Teoria expresiei poetice* că poezia modernă e aceea care-și propune să comunice conținuturi psihice unice și ireductibile într-un limbaj propriu doar poetului, intraductibil în termeni noționali.

La Montale problema se pune, totuși, altfel – explicabil pentru evoluția sa ulterioară –, într-un mod mai apropiat de esența contradictorie

a unei modernități lipsite de transcendență, care cultivă în același timp unificarea și disjunția planurilor existenței. Iată cum s-ar prezenta în realitate lucrurile:

Poetul simte nevoia de a cauta un adevăr anume, nu unul general. Un adevăr al poetului-subiect care să nu renege adevărul omului-subiect empiric. Să cînte ceea ce-l unește pe om cu ceilalți oameni, dar să nu nege ceea ce-l deosebește și-l face unic și irepetabil.¹⁵²

Interesant în aceste distincții – ce nu par deloc operate în spiritul ermetismului – e faptul că pentru Montale poezia nu aparține unei individualități subiective izolate în propriul ei limbaj rupt de codurile comunicării comune, cum se întâmplă în general cu poezii modernişti, în speță cu cei obsedați de esența lirismului. Ea, poezia, dovedește în egală măsură aplecarea și spre ceea ce este obiectiv în ființa individuală, spre ceea ce este comun tuturor oamenilor.

Deschiderea simultană spre obiectivitate și subiectivitate ducă însă la o tensiune irezolvabilă și atunci criticul Giacomo Debenedetti are dreptate să afirme:

Ermetismul lui Montale derivă tocmai din aceasta dublă sarcină a cuvîntului, folosit ca să semnifice ceea ce unește și să se refere, ascunzînd, la ceea ce-l separă și-l face pe omul care a scris poezia „unic și irepetabil”.¹⁵³

CONTRA-ELOCVENȚA. Descoperim în *Oase de sepie* și o altă trăsătură lirică impură: înclinația spre o poetică a obiectului, cu o certă apetență pentru „descriptivism”. Sintem însă departe de „iubirea pentru lucruri” a lui Proust sau Ponge. Montale nu vede în lucruri nici consistența lor senzorială, nici potențialul lor analogic în regim pozitivist. El caută obiectele ca esențe, ca semne esențiale, și o face, într-un fel, pentru „a da o justificare *vederii*” (Gianfranco Contini), pentru a găsi în ele niște „emblemă” personale¹⁵⁴, pentru a fixa în conturul lor stări obscure, inexplicabile, altfel imposibil de surprins. Ceea ce urmărește să evite cu orice preț Montale în această orientare spre un concret perceput fragmentar și în funcție de o mitologie subiectivă, e o anume grandilocvență a limbajului poetic moștenită din simbolism și parnasianism. Practic, în *Oase de sepie* este deja pusă la cale o retorică antipoetică, dar nu neapărat una a transparenței.

Căutarea unui alt limbaj, mai „normal”, este esențială:

„Vreau să întorc spatele elocvenței cu care ne-a obișnuit vechea noastră limbă, dar cu riscul unei contra-elocvențe”¹⁵⁵. Și poate că trăsătura cea mai izbitoare a metamorfozei pe care o suferă poezia lui Montale de la un volum la altul se află în limbaj, în sintaxă și vocabular. Putem observa cum de la această liminară repudiare a elocvenței se ajunge, prin *Satura*, la o „poezie vorbită” și, mai apoi, la „poezia-proză” din ultimele două volume. E totuși cu puțință să găsim o explicație logică pentru această evoluție cel puțin ciudată la un poet

ermetic, de mare dificultate, și care încă mai și afirmă: „Eu pornesc întotdeauna de la adevăr, nu știu să inventez nimic”¹⁵⁶.

Unul dintre cei mai pătrunzători exegeți ai lui Montale, criticul Pietro Bonfiglioli, ne ajută să înțelegem care sînt resorturile ascunse ale poeziei sale. Într-un studiu intitulat *Dante, Pascoli, Montale* (1963), criticul se oprește asupra sensului lecturilor lui Montale din opera lui Dante, descoperind aici mai multe „obiective”: găsirea unor procedee stilistice care să-i permită poetului să se elibereze de clișeele zilei (simboliste, orfice, ermetice); căutarea posibilității „de a recîștiga pentru poezie o formă de realism ontologic și raționalizarea discursului „filosofic”, obiectivat în tonul jos („comic”) al unui recitativ dens de evenimente cotidiene”¹⁵⁷; dorința confruntării istorice cu timpul său propriu, după modelul ilustrului înaintaș.

Esențială pare să fie exigența lui Montale de a face din poezie „interpreta credincioasă a timpurilor în care se naște”¹⁵⁸, însă într-o formă artistică în stare să reziste valoric timpului, printr-o logică și o coerență în sine și pentru sine. Ermetismul lui Montale poate, iată, căpăta și o explicație „tehnică”, stilistică, el poate fi înțeles și ca rezultatul unui efort desfășurat în planul formei, care garantează durabilitatea operei. Altfel însă, limbajul poeziei nu e făcut pentru oglindirea în sine, ci pentru mărturisirea unui adevăr. Ceea ce spune în continuare Pietro Bonfiglioli e valabil pentru toate volumele poetului, indiferent de caracterul lor ermetic sau tranzitiv, pentru că în toate intenția comunicativă rămîne aceeași:

Limbajul poetic îi apare lui Montale ca o monadă ce reflectă în sine [...] realitatea timpului: o mărturie nu autobiografică [...], ci absolută, adică desprinsă de orice referire psihologică sau documentară nu un document de istorie, ci în mod direct istoric, act al timpului, producție ideologică într-un anumit sens impersonală. Cuvîntul montalian tinde, într-adevăr, spre o impersonalitate nu de tip venst, în care obiectul e dat, ci de tip ontologic, în care obiectul este realizarea unei atitudini morale și mentale, și deci a unui raport etico-politic, fie și negativ, cu timpul.¹⁵⁹

REALISM ONTOLOGIC. Date fiind aceste acumulări de observații care arată în ce măsură sistemul ermetic al poetului italian e unul de la bun început fisurat, e cazul să ne oprim asupra unei poezii și să vedem dacă, într-adevăr, în interiorul operei prime, „realismul ontologic” și „recitativul dens de evenimente cotidiene”, despre care vorbea Pietro Bonfiglioli, se confirmă sau nu. Iată un fragment aparținînd chiar ciclului *Oase de sepie* din cadrul volumului cu același nume:

*Amiază palidă și încremenită
 lingă zidul ce arde al grădinii,
 ascultam printre pruni și mărăcinișuri
 fluierături de mierle, foșnet de șerpi.*

*În crăpăturile pământului și pe mazărice
urmărim rîndurile furnicilor roșii
cum se întrepun ori cum se împletesc
pe vîrfurile unor snopi pitici.*

*Întrezărim printre frunzișuri palpitarea
îndepărtată a solzilor de mare,
în vreme ce tremurătorul țîrit
al greierilor se înalță dintre mușuroaie.*

*Înaintînd în soarele ce ne orbește
simțim cu o tristă surprindere
cum viața întreagă și tot zbuciumul ei
este acest mers de-a lungul unor ziduri
ce au pe creastă cioburi verzi de sticlă.¹⁶⁰*

Nu trebuie să exagerăm în nici un fel distanța care îl separă pe Montale de poetica generală a modernismului și de imperativele poeziei reflexive. Traducerea de față ar putea să dea senzația că poetul italian e și mai liber de constrîngerii decît în realitate, pentru că ea ține în mică măsură seama de ritmul și rimele textului original. Să spunem deci de la bun început că o parte din valoarea acestei poezii e concentrată în latura ei sonoră, care nu evită ci, dimpotrivă, accentuează efectele muzicale, onomatopice.

Iată doar două exemple din originalul italian în care aliterațiile și asonanțele alcătuiesc secvențe fonico-timbrice inextricabile: „ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi” și „...tremuli scricchi / di cicale dai calvi picchi”. Dar și semantic vorbind imaginile care încearcă să surprindă sunetele realului nu sînt puține: „fluierături de micrle, foșnet de șerpi”, „tremurătorul țîrit al greierilor” etc. Poezia reconstituie un context de „obiecte” care se adresează în primul rînd auzului și văzului. Percepțiile sînt însă prea puțin metaforizate, imaginile vizuale nu au nimic obscur, obiectele pe care ele le descriu pot fi recunoscute cu ușurință: „zidul ce arde al grădinii”, „pruni și mărăcinișuri”, „crăpăturile pământului”, „rîndurile furnicilor roșii”, „palpitarea îndepărtată a solzilor de mare”, „ziduri ce au pe creastă cioburi verzi de sticlă”. Toate acestea sînt elemente ce aparțin lumii reale și ele sînt descoperite într-o „amiază palidă și incremenită” de vară, între zidurile unei grădini.

Ceea ce se vede cu certitudine aici e că poetul urmărește să reconstituie o stare de lucruri cu o semnificație mai generală, aceea făcută inteligibilă de ultima strofă, nu să anecantizeze lucrurile, nu să le înlocuiască cu acea „îrealitate senzorială” specifică poezilor modernști comentați de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*. Pentru Montale transcendența realului se află ascunsă în propria ei imanență. Poetul nu e propriu-zis un descriptiv, el nu face poezie de notație, nu

colecționează imagini în vitrina unui prezent care să exprime bucuria sau dezgustul de a trăi și atît.

Tocmai ultima strofă a poeziei de față arată marea deosebire dintre Montale și Mandelștam. Pescărușul lui Mandelștam din finalul sonetului *Cazinou* nu este un simbol. La Montale amiaza, soarele, mersul furnicilor, creasta presărată cu cioburi de sticlă a zidului grădinii sînt încărcate cu o semnificație care le este superioară. Formele vieții descriu viața și viața înseamnă a te zbuciuma și a merge peste cioburi de sticlă prin soarele orbitor. Aceasta e intuiția care a declanșat poezia. Însă totul a pornit din imediatul percepției și nu a fost nevoie ca percepția să sufere amputări și deformări pentru a se ajunge în final la un sens negativ, în buna tradiție a negativității moderniste, gen Ungaretti, Gottfried Benn sau Garcia Lorca.

La acești poeți negativitatea existenței e un dat ce se face cunoscut printr-o ruptură violentă de planuri. Or, Montale refuză să facă din poezia sa un spectacol al incompatibilităților vieții, el e un poet de bun simț:

Imanența și transcendența nu sînt separabile și a-ți face o stare sufletească din perena mediere a celor doi termeni, așa cum propune istorismul modern, nu rezolvă problema sau o rezolvă printr-un optimism de paradă. Trebuie să ne trăim propria contradicție fără subterfugu, dar și fără să ne placa prea mult. Fără să facem din ea o marfă de salon.¹⁶¹

IN MEDIAS RES. Montale nu este în mod sigur un poet al universului imaginar și al evadării din real, cu atît mai puțin unul obsedat de creația pură, autosuficientă, care se hrănește din sine și se explică prin sine. Toate poemele sale din primul volum, ca să nu mai vorbim de cele ce vor urma, au o motivație biografică, „fizică” (unul dintre exegeți, Pietro Pancrazi, îl consideră pe Montale un poet în același timp fizic și metafizic și poate că acesta e adevărul), sînt aproape „ocasionale”. Senzația că, totuși, această poezie se sustrage realismului ontologic, pentru a se înscrie în linia unui ermetism ce derealizează lucrurile e produsă de modul personal în care Montale înțelege să exploreze realul și semnele lui.

Ce urmărea în realitate poetul atunci cînd, în contextul liricii pure a anilor '20 ai secolului trecut, începuse să lucreze la construcția primului său volum?

Răspunsul este limpede:

Admițînd că în artă există o cumpănă între afară și înăuntru, între ocazie și opera-obiect, trebuia să exprim obiectul și să trec sub tăcere ocazia-impuls. Un mod nou, non-parnasian de a-l scufunda pe cititor în *medias res*, o totală absorbire a intențiilor în rezultatele obiective¹⁶².

Tot acum, în perioada pregătitoare debutului său, Montale are o reprezentare înaltă despre artă, pe care nu o mai regăsim însă în volumele sale ulterioare, care se îndepărtează aproape programatic de

tot ceea ce reprezintă un limbaj și niște teme date, triumfaliste: „Aveam foarte puternic sentimentul diferenței care există între artă și document; acum mă simt mai precaut, mai neinstare să tranșez judecăți și excomunicări”.¹⁶³

Mărturisirile reproduse mai sus fac parte dintr-un „interviu imaginar” publicat la începutul anului 1946. Cu cîțiva ani mai înainte poetul editase volumul *Ocaziile* pe care criticul Giuseppe de Roberti îl caracterizează astfel: „Sînt mici zgirieturi, așchii, umbre, lumini, încrețituri; și o vorbire joasă, aproape prozaică, versuri umile, dar de o aleasă substanță”¹⁶⁴. Însă aici documentul de viață rămîne încă voalat în planul secret al biografiei, iar prozaizarea discursului despre care vorbește criticul e doar parțială.

Din punct de vedere stilistic, lucrurile nu stau altfel nici în volumul din 1956, *Furtuna și altcineva*, dar aici interesul pentru existența brută a crescut. Montale e mai departe un poet pornit în căutarea unor certitudini subiectiv-metafizice ale lumii materiale, însă acum el acceptă ca poezia să-i fie invadată de „o realitate cotidiană și absurdă, care curge irațională și neinterpretabilă, fără posibilitate de tăieri și încadrări necesare, ca topită în fontă”¹⁶⁵. Gianfranco Contini, cel care face această observație, echivalează atitudinea poetului cu o formă de „realism existențial”, întilnindu-se astfel cu opinia lui Pietro Bonfiglioli care cum am văzut deja – descoperă încă între motivațiile prime ale poetului obsesia unui „realism ontologic”, bazat pe implicarea în timpul istoric.

Abia de la volumul *Satura* incolo se va putea, totuși, vorbi despre un pariu cu realitatea și ontologia pe care Montale l-a cîștigat într-adevăr, și asta datorită faptului că, din ocazie a unor efulgurații emblematice, realitatea devine obiectul unor meditații morale, totul fiind privit acum din perspectiva unui om al timpului său care se implică cu adevărat în existență, fără a mai face abstracție de propria-i biografie. Așa cum arată Marian Papahagi într-un studiu introductiv la poeziile poetului, „îmbrăcînd forma jurnalului, a consemnării curente, poezia din *Satura* și de după ea se instalează în însuși cotidianul promiscuu, în circumstanța nu numai personală ci publică”¹⁶⁶. Realitatea pe care o are în vedere poetul devine în felul acesta punctul de incidență a moralei publice cu etica privată.

Problema eului care vorbește în poezie, a adevăratei sale identități, e pusă și ea deschis chiar din primul text (*Tu-ți*) cu valoare de prolog și cheie de lectură a volumului. Versul „în mine mai mulți sînt unul singur chiar dacă apar / multiplicați de oglinzi” exprimă printr-un paradox tensiunea esențială a cărții, aceea dintre (supra)eul moral (acel „unul singur” din poezie) și variantele biografice ale individualității sensibile („mai mulți... multiplicați în oglinzi”).

Se vede în *Satura* mai bine decît oriunde că, într-adevăr, în viziunea lui Montale „Totul e interior și totul e exterior pentru omul de

astăzi, fără ca așa-numita lume să fie în mod necesar reprezentarea noastră¹⁶⁷. Substanța volumului se naște din trei spații tematice fundamentale: amintirile trecutului, evenimentele, în general publice, ale prezentului, și condiția generică a omului și a lumii, discutată exclusiv sub latură sceptică.

Elementul biografic e copleșitor, și de data aceasta poetul integrează în discurs atât obiectul (care-și păstrează valoarea de emblemă) cât și ocazia sa. Accentul pe „istoria brută” de esență personală e atât de apăsător, încât în finalul volumului apar în legătură cu unele poezii note explicative ce reconstituie cu exactitate împrejurări, situații, identități umane pe care viața celui care scrie le-a traversat sau le-a reținut. Chiar dacă pedalind pe o anume intermitență a memoriei și pe fragmentările gândirii, limbajul general al poemelor e unul tranzitiv, transparent, economic, reconstituitiv, în limitele unei inteligibilități care nu-l privește doar pe cel care vorbește.

Ca și la Bacovia, ca și la Kavafis, multe poezii au un caracter epigramatic. Ele sînt „atacuri” și „replici” construite pe nesfârșita polivalență a eului, pe centrii nervoși ai amintirii. Poemele fragmentare reunite sub titulatura *Xenia* se polarizează în întregime pe amintirea soției poetului și ele trebuie înțelese ca niște „daruri pentru oaspete” (oaspetele fiind umbra celei care a murit), în aspectul lor ocazional cel mai pur.

POEZIE COLOCVIALĂ ȘI CIVICĂ. O dată cu volumul *Satura* nimerurile vieții, detaliile existenței intime, nume reale de locuri și de persoane cotropesc spațiul poemelor, devin substanța lor majoră. Marian Papahagi constată: „Acel *sermo humilis* montalian, așa cum se constituie de la *Satura* încolo, își asumă lumea așa cum este, sapă în banalitatea sa fără a mai arunca asupra ei sensul acelei așteptări a miracolului laic”¹⁶⁸.

Iar faptul acesta se întâmplă nu pentru că poetul își propune de acum înainte să acorde o atenție specială întâmplărilor anodine și nesemnificative ale vieții, ci pentru că în viziunea sa lumea a încetat să mai conțină miracole și evenimente majore, demne de un interes special.

În ciclul intitulat *Satura I*, primul poem (*Istoria*) demitizează și aruncă în derizoriu istoria însăși, punînd sub semnul întrebării ideea de cauzalitate, progresul, libertatea, logica cronologică a faptelor, totul într-un limbaj asertoric, descărnător și abstract, ce curge implacabil, în negații succesive, aparent disjuncte, sugerînd absurditatea istoriei ca realitate imediată. Istoria e în afara omului, în afara identității sale. Oamenii se cred liberi dar sînt închiși în sacul istoriei – aceasta e ultima idee a textului. Pentru ca secvența următoare, în contrapondere, să plonjeze în cel mai anodin cotidian al unui cuplu pe care moartea l-a destrămat. Poezia se numește *în fum* și ea e un model și

tematic și compozițional al modalității epigramatice de resuscitare a trecutului:

*De câte ori nu te-am așteptat la gară
în frig, în ceață. Mă plimbam
tușind ușor, cumpărând ziare de nenumit,
fumind Giuba suprimate apoi de ministrul
tutunurilor, neghiobul
Poate un tren greșit, un dublet sau o
sustragere. Scrutam cărucioarele
hamalilor de nu cumva e-n ele
bagajul tău, și tu în spate, în întârziere.
Apăreai, apoi, ultima. E o amintire
printre atitea altele. În somn mă urmărește.¹⁶⁹*

Față de poemul reprodus anterior din ciclul *Oase de sepie*, simplitatea textului de față e evidentă. Descriptivismul exterior construit pe etaje de imagini semnificative a dispărut. Limba a devenit colocvială. Tonul poeziei e unul neutru-amar și el aparține unui om oarecare. Versurile sint propoziții ce pot fi întâlnite în orice text de proză. Poetul reconstituie o situație, îi caută semnificația. N-a găsit-o încă, pentru că amintirea acestei situații îl urmărește cu misterul ei și în somn. Putem descoperi aici vreun element simbolic? Maria Corti arată:

Atunci când memoria solicitată de prezența Absenței face o priză directă asupra obiectelor trecutului, poetul nu și bate capul cu simbolurile și evocarea cîștigă măsura unui jurnal poetic, unde elementul privat, care nu are niciodată vreo bulă de patetic, se ridică la un caracter de exemplaritate, de postură la destin.¹⁷⁰

E însă sigur poetul că destinul acesta există cu adevărat sau notațiile, rememorările și „studiile” sale cazuistice încearcă să construiască ceea ce în realitatea vieții nu se poate constitui într-o totalitate? Montale afirma undeva că poezia nu mai este în lumea noastră reprezentare, ci cunoaștere. O cunoaștere la întâmplare?

Și poetul italian se numără printre aceia care, ca și Kavafis, Mandelștam și Bacovia, scriu poezie nu cu dorința de a ilustra o formă de artă, ci pentru a se descoperi pe sine ca individualitate și ca destin, într-un limbaj deliricizat, ce pare să ofere eului mai multă protecție și mai multă siguranță decît formele uzuale ale comunicării poetice.

În fond, toate mărturiile și intervențiile publicistice ale poetului arată cu claritate acest lucru: dincolo de limbajul public se află eul și eul acesta nu-și are un limbaj al lui, de esență privată; dincolo de social se află individul și individul acesta e un prizonier al formelor sociale; dincolo de poezie e de găsit întotdeauna un adevăr de viață dramatic și convulsional, pe care poezia îl poate eventual sugera, însă

niciodată numi. Tot efortul poetului e, în ultimă instanță, acela de a ajunge la numirea acestui adevăr.

Este efortul unui moralist aristocrat, al unui sceptic de serviciu al veacului care știe să-și adjudece acea perspectivă distant-implicată în raport cu lumea, din care, cită vreme ți-ai reprimat toate patetismele, lucrurile pot fi privite în propria lor lumină – o lumină cenușie, deloc dătătoare de speranță, favorizînd mizantropia, maliția, sarcasmul, șarja satirică, izolarea orgolioasă, expectativa dezgustată.

În studiul său, Marian Papahagi leagă aceste forme de reacție și raporturi cu realitatea de o atitudine ontologică fundamentală intrupată într-un personaj, Arsenio, – un *alter ego* al poetului – care apare încă din ciclul *Oase de sepie*. Arsenio este un simbol al inaderenței la real, iar această inaderență la real e o trăsătură și a individualității montaliene tirzii, din ultimele volume:

Realul este o entitate care se retrage în fața eului, dar acesta, nu mai puțin, înfăptuiește doar gestul timid al unei apropieri neduse pîna la capăt, cautîndu-și pretextele pentru a se retrage la rîndul său și culegînd din jur doar ecoul unor glasuri deja stinse, măturate de vînt împreună cu „cenușa astrelor” [...] Ezitarea montahană, amînările lui Arsenio pot fi interpretate ca recunoașterea unei înfrîngerii, dar ele sînt, în același timp, reconfirmarea unei structuri retractile, mărturisind o organică inaderență la contingent. Recuperat în poezie, acesta din urmă nu este exorcizat ci disecat cu o curiozitate rece: apoi totul devine, chiar și ispitirea nesfîrșitului, convingere a nereușitei...¹⁷¹

„RADICALISMUL SUPRAVIEȚUITOR”. Pietro Bonfiglioli vede în Montale un exponent al „culturii de opoziție”, al „rezistenței morale” și al „radicalismului supraviețuitor”. Poezia lui se opune astfel „miturilor mulțimii”, „lașităților moi ale conștiinței”, iraționalului în ultimă instanță. Într-adevăr, ultimele două volume ale poetului par să urmărească dacă nu distrugerea, măcar deconstruirea tuturor miturilor lumii moderne, bazate pe surogat, excepție, triumfalism, spectacol, iluzie, supralicitare, senzațional ieftin, manipularea gustului și a ideilor.

Sînt elemente de pragmatică publicitară și ideologică pe care propaganda consumistă le-a învățat din studiul unei anumite retorici literare. Și atunci poezia lui Montale, ca bună parte din poezia zilelor noastre, ajunge să-și renege cu vehemență vechea substanță și vechile forme. Ea nu mai vrea să fie Arta, ci o mărturie a vieții. Ea nu mai dorește să exprime excepția, ci firescul. O interesează omul și nu Omul, timpul și nu eternitatea.

Montale știe că vremea istoriei triumfale și a poeziei triumfale a trecut. El a înțeles că „astăzi indivizii – o infinitate – cer să se reprezinte, să existe, să strălucească individual, cer să-și trăiască propria viață, după posibilități, la nivelul emoțiilor și al senzațiilor. Și pe acest plan nu sînt admise privilegii, omul oarecare are aceleași drepturi ca și omul de excepție și poate chiar să-și imagineze că baza stratului

său vital este mai autentică decât a omului studios. Dar omului-masă îi corespunde răul de masă de care nu scapă nici unul dintre noi¹⁷². Poezia nu poate face abstracție de acest om-masă. Iar poetul, dintr-un profesionist al versului, devine mai degrabă un moralist, un fel de Montaigne al lumii moderne ce nu se mai poate abstrage din cotidian, din temporalitatea imediată și corozivă a vieții.

Evoluția poeziei lui Montale, de la volumul din 1925, *Oase de sepie*, la cărțile ulterioare anului 1970, *Jurnal din '71 și din '72* și *Caiet pe patru ani* este – oricât de mult am încerca să susținem contrariul – neașteptată. Montale figurează cu o poezie în antologia finală (extrem de exigentă în reprezentativitatea sa) a *Structurii liricii moderne*. Hugo Friedrich văzuse în el un poet al reflexivității dezumanizante, un reprezentat al subiectivității esoterice. Poate că așa și era, pentru că există un ermetism montalian, chiar dacă unul cu caracteristici proprii.

Dar între mai vechiul Montale și poetul ajuns la vîrsta senectuții, care descoperă că datoria cea mai intimă și mai directă a poeziei e aceea de a deveni un jurnal al raporturilor cu – realitate, este o diferență care nu poate să nu ne surprindă. Montale nu este un poet adaptabil la modelele zilei, ci un poet consecvent cu sine care știe că pentru a nu se dezice ca poet trebuie să urmeze mersul înainte al lumii sale.

Într-o lume de „ziare și cărți, pliante și almanahuri, pictură pe pînză sau pe sticlă, sunete compuse astfel încît să ne dea o impresie fizică, motrice, dinamică, vești și idei aruncate peste noi cu amîndouă miinile, o abracadabra vociferantă care ar trebui să-i spună omului singur: sîntem și noi aici, nu ești atît de singur¹⁷³, poezia e obligată să-și revadă statutul, să-și schimbe uneltele și obișnuințele, structurile și semnele distinctive, pentru a deveni ea însăși un fel de ziar, o modalitate de evaluare zilnică a datelor obiective, o formă de dialog cu conștiința umană și exterioritatea lumii, ambele pe cale de a pierde sensul vieții.

„Jurnalele” și „caietele” lui Montale sînt forme naturale de discurs, posibile doar în lumea modernă, proprii numai acestei lumi, pentru că ele singure pot garanta autenticitatea înregistrării unor trăiri, percepții, amintiri, reflecții, sentimente în același timp personale și expoențiale.

LIMITE ȘI RAPORTURI. De multe ori se întîmplă ca notațiile zilnice ale poetului să aibă în vedere tocmai condiția poeziei de ieri și de azi. Merită să reținem două scurte texte care pun în discuție cîteva dintre problemele stringente ale poeziei tranzitive. Primul text se intitulază *Oprobiul* și el sesizează pericolul socializării extreme a comunicării poetice:

Nu mă faceți dragi prieteni să cobor
 pînă la ultima treaptă
 a poeziei sociale.
 Dacă unul e puțin lucru colectivul
 este abia fărîmîțare
 și pulbere, nimic mai mult.
 Dacă emitentul nu produce decît chiorăieli
 ce va fi-n receptoare? Doar
 să presupunem că sînt acolo, să ne imaginăm
 că mai multul conține mai puținul, că o adunătură
 este un tot,
 nimic din toate acestea nu s-a crezut în marile secole
 pe care le deplîngem fiindcă nu ne-am născut în ele
 și spre norocul nostru ne este imposibil
 să ne întoarcem.¹⁷⁴

Orice comentariu asupra acestui poem este inutil, pentru că poemul însuși este un comentariu, deloc optimist, asupra viciilor unei lumi a culturii de masă.

Cel de-al doilea text, *Poezia*, problematizează exact situația istorică, deși e vorba numai de lumea noastră modernă, a raportului dintre poezia reflexivă și poezia tranzitivă:

Din zorii secolului se discută
 dacă poezia este înăuntru sau afară.
 La început a învins înăuntru, apoi a contraatacat violent
 afara și după ani s-a ajuns la un forfait
 ce nu va putea dura pentru că afara
 e înarmată pînă-n dinți.¹⁷⁵

Textul pare o mică șaradă pe care nu este, totuși, prea greu s-o descifrăm: imagismul, poezia revoluției (Maiakovski) și obiectivismul american au căutat poezia în afară. Suprarealismul, toate orientările mistice și metafizice ale secolului au vrut să o descopere încă o dată înăuntru. Suprarealismul a fost și ultima manifestare, cea mai radicală dintre toate, a tendinței reflexive. De la obiectiviști și Francis Ponge încoace mentalitatea tranzitivă pare să fi cîștigat partida.

Dar exterioritatea, lumea cotidiană și a individualității anonime, prozaismul uniformizant al existenței se manifestă cu agresivitate. Poezia riscă să-și dezintegreze definitiv natura în domeniul vieții, al prozei, al discursului etic, social și politic. Deși el însuși a început să practice această exprimare liberă, spontană, directă, deschisă spre problemele lumii exterioare, nu însă și spre „ultima treaptă a poeziei sociale”, cum am văzut, Montale se arată sceptic. El crede că situația nu va dura.

Alții însă, ca Jovan Hristić, manifestă mai multă prudență. Viitorul nu este sigur nici măcar la nivelul formal al problemei:

Această apropiere de proză și exprimarea prin intermediul prozei ni se prezintă ca una dintre însușirile caracteristice ale poeziei moderne (dacă ea va fi urmată sau nu de o reacție corespunzătoare, de alcătuirea unor forme poetice mai riguroase, cu reguli metrice obligatorii, este o chestiune asupra căreia nu ne putem pune).⁷⁶

Important în această discuție e însă prezentul și putem acum înțelege mai bine de ce încă din interviul din 1946, când procesul de tranzitivizare a propriei sale poezii abia se declanșa, Montale e un poet care refuză să vorbească despre sine ca un profesionist.

Omul din sine și lumea în care acesta trăiește îl preocupă mai mult decât poetul din sine și lumea artei sale. Profesionistul poeziei, deplin stăpin pe arta sa, e un individ liber. Omul nu, pentru că el trăiește sub vremuri. Când are în vedere omul, Montale se gândește la conștiința morală, istorică și existențială a individului. Numai această conștiință garantează îndreptățirea muncii celui care scrie. Scrisul nu este un mijloc de a-ți construi o carieră. El este un sesimograf al vieții. De unde afirmații ca acestea:

„ pot să continuu sau pot să întrerup mine. Nu depinde de mine, un artist e un om în stare de necesitate, nu are alegerea liberă. În acest domeniu, mai mult decât în altele, există un determinism efectiv. Am urmat calea pe care mi o impuneau timpurile, mine alții vor urma căi diferite, eu însumi pot să mă schimb. Am scris mereu ca un biet om și nu ca un om de litere profesionist.”⁷⁷

Or, aceste afirmații își dobîndesc adevărata lor semnificație abia prin înțelegerea integrală a drumului străbătut de poezia lui Montale în planul mare al poeziei secolului. Neavînd decât mize ontologice, poezia lui Montale e o poezie normală, contemporană cu problemele lumii moderne. Tranzitivitatea nu este la poetul italian rezultatul unor căutări în limbaj, ea exprimă o poziție individuală, e urmarea unei atitudini. Scriind ca un „biet om“, acceptînd să se schimbe mereu ca poet într-o lume aflată ea însăși într-o continuă schimbare, Montale ajunge, parcă fără să vrea, unul dintre cei mai simptomatici creatori ai lumii noastre.

Felul în care evoluează poezia lui Montale de-a lungul unei jumătăți de secol e aproape singular. Doar Bacovia îi mai stă aproape. Și totuși, pentru a înțelege cu adevărat ce s-a întîmplat cu poezia modernă de la avangardă încoace nu e nevoie să facem neapărat apel la viziuni teoretice și critice, ci să punem sub lupă poezia lui Montale, cu toată surprinzătoarea ei concretețe și flexibilitate.

11. METODELE LUI FRANCIS PONGE

REPARAREA LUCRURILOR. Un poet al obiectului, al obiectelor, al lucrurilor obișnuite, comune, nepoetice din capul locului, este, în Franța anilor '40 din secolul trecut, Francis Ponge. Impus prin volumul *De partea lucrurilor* (1942), ce pare să schimbe fundamental, în plin modernism european esoteric și ermetic, modul curent de a înțelege și face poezia, Ponge este un creator cel puțin la fel de lucid și decis ca și conaționalul său Paul Valéry, însă în cadrele unei poetici de o factură marcat tranzitivă. Ponge pare un poet pentru care problema unui Dumnezeu irevelabil omului și ipoteza unei transcendențe pe care nu o mai locuiește nimeni sint lipsite de interes. Aspirațiile moștenite din idealismul romantic nu-l vizitează ca pe alți poeți. Adevăratul mister al existenței – în măsura în care se poate vorbi de așa ceva – se află, după părerea poetului francez, în imediat, în imedierea lucrurilor din jurul nostru. Stereotipiile percepției și ale actelor de conștiință, deformarea și falsificarea limbajului prin tot soiul de retorici lipsite de acoperire, au „stricat” obiectele, le-au văduvit de sensul existenței lor plene.

De aceea este nevoie de un fel de act de reîntemciere a lumii care să „repare” lucrurile, este nevoie de o operație de reinstituire a datelor primare ale senzației și inteliecției. Poetul nu ezită să-și singularizeze demersul, cu un orgoliu pe care trebuie să-l mai fi avut în vechime – și atunci în regimul unei inocențe încă posibilă – doar unii filosofi presocratici ca Thales și Democrit:

eu vreau să fac *tabula rasa* din cunoștințele științifice și să mă regăsesc în fața naturii, a obiectului, la fel ca cineva care n ar ști nimic, care ar fi perfect ignorant și și-ar exprima doar sentimentele.¹⁷⁸

O afirmație ca aceasta aduce implacabil în discuție vechea problematică a adevărului în poezie și nu ar fi deloc exagerat să susținem că tot demersul poetic al lui Francis Ponge e unul controlat, chiar dacă în forme destul de puțin explicite, de principiul adecvării limbajului la realitate, cum se întâmplă, de obicei, în cazul specialiștilor în logică și în filosofia limbajului.

LUCRURILE ȘI CONSTRUCȚIA DE SINE. Toată gândirea teoretică a lui Francis Ponge – cuprinsă într-un text din 1947, numit, cu un titlu englezesc, *My Creative Method* – e orientată de două obsesii fundamentale: lucrurile și cuvintele.

În textul mai înainte amintit poetul chiar instituie la un moment dat această ecuație: „PARTI PRIS DE CHOSES ÉGAL COMPTE TENU DES

MOTS".¹⁷⁹ Nu poți să vorbești despre lucruri, fără a te afla în posesia unei retorici speciale, care să facă această vorbire posibilă.

Să vedem, însă, mai întâi, de unde vine această fascinație a lui Francis Ponge pentru lumea lucrurilor și ce fel de lucruri apar în poezia sa. Într-o secvență din *My Creative Method* poetul mărturisește că ideile îl decepționează în forme care ating dezgustul și greața. Ideile sînt prea imperative, prea acaparatoare, și de aici pericolul depersonalizării. Lucrurile, în schimb, adică „obiectele, peisajele, evenimentele, persoanele lumii exterioare” sînt salvatoare, ele conving, produc plăcere, sînt un argument al existenței personale. Varietatea lucrurilor garantează identitatea celui care scrie:

Prezența lor - arată Ponge - evidența lor concretă, densitatea lor, cele trei dimensiuni, partea lor palpabilă, indubitabilă, existența lor de care eu sînt mult mai sigur decît de propria mea existență, partea lor de „asta nu se inventează ci se descoperă”, partea lor de „este frumos pentru că eu nu aș fi putut inventa așa ceva, pentru că eu aș fi fost incapabil să inventez așa ceva”, toate acestea alcătuiesc singura mea rațiune de a fi, de fapt pretextul meu; și varietatea lucrurilor este în realitate ceea ce mă conștrînge.¹⁸⁰

Gestul construcției de sine trebuie înțeles ca o reacție la puterea anihilantă a lucrului. Poetul există pornind de la lucru, prin propria lui creație care este textul și care face concurență lucrului însuși. Textul este, și el, un obiect material. Poemele ar trebui să aibă, și ele, complexitatea și pregnanța obiectelor naturale, fiind însă mai seducătoare decît acestea, mai convingătoare și capabile într-o mult mai mare măsură să obțină consimțămîntul necondiționat al celui care intră în contact cu ele. Acest mod de a înțelege textul poetic explică de ce, în demersurile sale teoretice, Ponge evită să folosească noțiunea de poezie și o preferă pe aceea de „obiect literar” sau „obiect artistic”, cînd nu propune de-a dreptul un termen care-i aparține, acela de *poem*, invenție lexicală ce denumesc specia „poemului în proză”, pe care Ponge îl adoptă ca o structură permanentă a creației sale. Scriitorul francez nu crede în vers și în structura poemului obișnuit pentru că el nu crede în poezie, ci în cunoașterea de tip poetic. Pentru a ajunge la adevărurile pe care le vizează, el nu are nevoie de o formă, ci de o metodă, iar metoda aceasta e preferată pentru superioritatea sa cognitivă, nu pentru libertatea ei lipsită de rigoarea demersului științific. De altfel, aceasta metodă e una care încearcă, înainte de toate, să spargă concepțele, să risipească prejudecățile și locurile comune ale gîndirii.

Cînd Ponge afirmă că o operă de artă este „obiectul de origine umană în care se distrug ideile”¹⁸¹, el are în vedere tocmai această calitate a cunoașterii artistice de a depăși comportamentele mentale stereotipe. Cunoașterea poetică se bazează pe „navitate și fervoare”, ea nu exclude riscul de a fi puerilă, arbitrară, abnormală. Obiectul la care urmărește să ajungă Ponge este un obiect epurat de zgura gîndirii

uzuale, privit în aspectele sale neobișnuite, chiar rușinoase, pe care mentalitatea comună le-a pus sub interdicție: „chiar în asta constă totul (sau principalul): să mărturisești anomaliiile, să le proclamai [...], să le numești: un nou *caracter*“.¹⁸²

UN STUDIU DESPRE PORTOCALĂ. Cu ajutorul analogiei, al comparației și al asociațiilor dezvoltate în lanț, lucrurile își revelează brusc aspectele stranii, descrise cu o anume brutalitate, care desfide ideea obiectelor poetice în sine. Să urmărim acest „studiu“ intitulat *Portocala*:

Ca și în burete, exista în portocală o aspirație de a-și relua fireasca înfățișare după ce a fost supusă la proba stourcerii. Dar buretele reușește totdeauna iar portocala niciodată: căci celulele ei s-au sfărâmat, țesuturile ei sînt sfîșiate. În timp ce doar coaja își recapătă molatec forma datorită elasticității ei, un lichid de ambră s-a rîspîndit, întovărășit de prospețimi, de parfumuri suave desigur – dar adesea și de conștiința amară a unei expulzări premature de simbur.

Trebuie oare să ne hotărîm pentru unul din aceste două moduri de a suporta cu greu opresiunea? – Buretele e numai mușchi și se umple cu vînt, cu apă curată sau cu apă murdară, după împrejurări: această gimnastică e infamă. Portocala are mai mult bun gust, dar e prea pasivă, – iar sacrificiul ei înmî-resmat îi dăruiește opresorului prea multă bucurie.

Dar nu am spus încăjuns despre portocală doar amintind felul ei propriu de a parfuma aerul și de a-și desfăta calăul. Trebuie să punem accentul pe culoarea glorioasă a lichidului rezultat, și care, mai mult decît zeama de lămîie, obligă laringele să se deschidă larg atît pentru pronunțarea cuvîntului cît și ingerarea lichidului, fără nici o stîmbătură temătoare a gurii, ale cărei papile nu se zburlesc în atingerea cu el.

Și rămînem de altfel fără cuvinte pentru a mărturisi admirația pe care o merită învelirea fragedului, fragilului și rozului balon oval în acea groasă sugativă umeda a cărei epidermă extrem de subțire dar foarte pigmentată, strepezitor gustoasă, este zgrunțuroasă tocmai atît cît trebuie pentru a arăta cu demnitate lumina pe desăvîrșita formă a fructului.

Dar la sfîrșitul unui studiu prea sumar, conceput cît mai rotund cu putință – trebuie să ajungem la simbur. Acest grăunte, de forma unei minuscule lămii, este pe din afară de culoarea lemnului alb de lămii, iar pe dinăuntru de un verde de mazăre sau de sămînță incolțită. În el se întîlnesc, după explozia senzațională a lanternei venețiene de arome, culori și parfumuri care este zemosul balon însuși – duritatea relativă și verdeața (nu de altfel în întregime insipidă) a lemnului, a ramurii, a frunzei: mică deși cu siguranță rațiunea de a fi a fructului.¹⁸³

Demersul fundamental prozaic și antipoetic al autorului e aici evident. Obiect poetic prin excelență, grație în primul rînd exotismului său, portocala e tratată în regimul unui concret analogic și dintr-o perspectivă descriptivă care-i invalidează valorile îndeobște acordate. Nu doar că ea e comparată cu banalul burete de baie, dar existența ei e sesizată, de la bun început, în contextul cel mai puțin favorabil unei imagini ideale: acela al stoarcerii. Poetul chiar insistă asupra efectelor operației de stoarcere, cu un anume cinism, deși scopul său e acela de a ajunge la savoarea lichidului. Zeama portocalei e descrisă prin prisma efectelor sale gustative, în contrast cu zeama de lămiie. După care se revine la „groasa sugativă umedă” a cojii, pentru a se putea aduce în discuție rotunjimea desavîrșită a fructului. De fapt, acest truc al descoperirii sublimului pornind de la „vulgar” e destul de curent în poemele lui Ponge.

În sfîrșit, ultima secvență a textului prezintă, într-un limbaj care nu evită comparațiile groase („verde ca mazărea”), simburile portocalei, în consistența căruia se concentrează planta (portocalul) în întregimea ei. Exotismul e absent, lauda adusă mirosului fructului și sucului de portocală se reduce la cîteva note sumare („lichid de ambră”, „prospețimi”, „parfumuri suave”, „culoarea glorioasă a lichidului”), obiectul e descris o dată cu propria sa distrugere, fără nici un fel de grijă apologetică, în trepte fenomenologice lipsite de orice aură metafizică sau pornire idealizantă. Obiectul e astfel demitizat, dezantropomorfizat.

Ca să vedem diferența față de modul emfatic al laudei fructelor, putem lua un exemplu tot din spațiul poeziei franceze, desprins din creația proteiformă a unuia dintre cei mai ofensivi adepți ai experimentării unor noi limbaje literare, André Gide. Iată un fragment dintr-un poem al său despre rodie, în care, doar în șase versuri, apar nenumărate calități superlative ale fructului, toate numite direct, fără nici un fel de premeditare analitică:

*Comoară tăinuită, membranele stupilor,
Abundența savorii,
Arhitectură pentagonală.
Coaja se sparge, semințele cad,
Boabe de sînge în cupe de azur,
Și altele, picături de aur, pe tipsii de bronz emailat.¹⁸⁴*

Între poezia lui Ponge și poezia lui Gide e sesizabilă o evidentă diferență de limbaj. Gide e un calofil și un exaltat al frumuseții și al perfecțiunii, căutîndu-și cu grijă cuvintele: „comoară”, „arhitectură”, „azur”, „aur”, „bronz”. El își celebrează extatic obiectul. Ponge e mai degrabă un pragmatician al privirii și un naturalist al ideilor și cuvintelor. Pentru că

nu este vorba aici, în poetica lui, doar de a te exprima altfel despre obiecte, ci de a vedea obiectele altfel, din alte perspective.

„A ÎNLOCUI NUMELE“. În *My Creative Method* Ponge arată că fabricarea obiectelor sale se poate face în funcție de două mecanisme personale distincte: fie obiectul ales e plasat în centrul preocupărilor și analizat empatetic, de la calitățile sale concrete până la ideea pe care el o reprezintă și la cuvântul care îl desemnează, fie el e considerat ceva imposibil de numit și atunci e descris *ex nihilo*, ca o insolită creație a naturii, privită pentru prima dată, ce abia la sfârșitul descrierii poate fi recunoscută cu adevărat.

Și într-un caz și în celălalt, marea problemă rămâne exprimarea: uneori cuvintele prin care obiectul se poate face știut trebuie refuzate, pentru că ele anihilează, simplifică, condensează la modul exagerat ceea ce îi este propriu acestui obiect și numai lui. Alteori, blocajele și deformările vin de la nume. De aceea Ponge își stabilește și acest imperativ: „Trebuie ca numele să nu fie util. A înlocui numele“. ¹⁸⁵

Ajungem astfel la chestiunea limbajului poeziei lui Ponge, la problema dicționarului, a definiției, a descrierii și a diferenței. Ceea ce-l interesează înainte de toate pe poet este proprietatea formulelor descriptive de care el izează, adecvarea limbajului la concret, a expresiei lingvistice la percepție. Lumea obiectelor și cuvintelor omului modern este o lume cu mecanismele stricate, o lume de fracturi și incompatibilități, în care dicționarele și enciclopediile unei limbi dau în același timp definiții diferite pentru același obiect.

De unde vine – se întreabă Ponge – această, diferența această limită de neconceput dintre definiția unui cuvânt și descrierea lucrului pe care acest cuvânt îl desemnează? De unde apare faptul că definițiile dicționarului ne par într-un mod atât de lamentabil golite de concret, iar descrierile (din romane sau poeme, de pildă) atât de incomplete (sau dimpotrivă, prea particulare și amănunțite), atât de arbitrare, atât de hazardate! ¹⁸⁶

Răspunsul pe care el îl dă acestor întrebări e unul care arată tocmai de ce e nevoie de (anti)poezia sa, de demersul său reparator, în care discursul științific e convocat la a servi o cauză gnoseologică mai bună decît aceea îndeobște asumată:

Am putea să ne imaginăm un fel de scrieri (noi) care, situîndu-se aproape între cele două genuri (definiție și descriere) să împrumute de la primul infailibilitatea, caracterul indubitabil, scurtimea de asemenea, și de la celălalt, respectul pentru aspectul senzorial al lucrurilor... ¹⁸⁷

Nu va fi însă vorba – ne asigură poetul în continuare – de constituirea unei științe care să conducă la alte tipuri de clasificare, eventual superioare, ci de instituirea unui discurs „care deranjează clasificările obișnuite“, propunînd forme de abordare a realului mai sensibile și mai frapante. E vorba, prin urmare, – cum spuneam – de o

insolitare a elementelor realului, de o reaşezare a lor în precepte, în nişte forme subiective mult mai pline de prospeţime:

Calităţile cutarui sau cutării obiect ales pentru a fi explicat vor fi de preferinţă cele care pînă acum au fost trecute sub tăcere. Dacă noi vom ajunge astfel să prezentăm impresia noastră autentică şi naiva noastră clasificare puerilă a lucrurilor, atunci noi vom înnoi lumea obiectelor (a subiectelor operelor de artă). Şi cum există şansa ca – aşa subiectivă şi originală cum este ea – impresia noastră puerilă să se înrudească, totuşi, cu aceea a multor spirite sau sensibilităţi contemporane sau viitoare, vom fi înţeleşi, ni se va mulţumi, vom fi recompensaţi.¹⁸⁸

„FORMELE CLARE ŞI IMPERSONALE“. Ponge dă de înţeles că ceea ce-l interesează în demersul său care „foloseşte substanţa poetică pentru a se debarasa de ea“ e nu seducţia, ci convingerea. El vrea să ajungă „la formele clare şi impersonale“ şi să facă astfel concurenţă accepţiei cuvintelor din dicţionarele zilei. Sintem aici aproape de scopurile obiectiviştilor americani, dar şi diferenţele sînt vizibile. Neutralitatea obiectiviştilor în raport cu lumea exterioară echivalează atît cu punerea între paranteze a cului observator, cît şi cu suspendarea conotaţiilor animiste ale cuvintelor. Ponge teoretizează şi el neutralitatea, însă ca pe o retragere a limbajului din duplicitatea sensurilor sale curente: „Eu situez limbajul în stare neutră. E vorba deci despre un limbaj în stare născîndă, care vorbeşte despre obiectul cel mai neutru cu putinţă“¹⁸⁹.

Poetul nu urmăreşte reducerea sferei semantice a noţiunilor la simpla denotaţie, ci descoperirea unui limbaj „conform înţelesului, avînd proprietatea termenilor şi corespunzînd rădăcinilor sale dinţii“¹⁹⁰. De aici o întregă poetică a etimologiei şi a jocurilor de cuvinte care, coroborată cu intenţia definiţiilor clare şi impersonale, îşi propune să înlocuiască – conform unor ambiţii formulate în acelaşi text programatic intitulat *My Creative Method*:

1. Dicţionarul enciclopedic 2. Dicţionarul etimologic 3. Dicţionarul analogic (nu există) 4. Dicţionarul de rime (al rimelor interioare, de asemenea) 5. Dicţionarul de sinonime 6. Orice poezie lirică ce pleacă de la Natură, de la obiecte etc.¹⁹¹

POETUL FACE LUMEA SĂ FUNCȚIONEZE. Cu ajutorul obiectelor, Ponge ar vrea să dea seama de *întregul conţinut al noţiunilor* corespunzătoare lor. Poezia înţeleasă aşa cum o înţelege el, e singura în măsură să depăşească fatala fragmentare a cunoaşterii umane. Cît despre lumea obiectivă, aceasta nu poate fi niciodată sesizată în starea ei pură, orice ar avea de spus în această privinţă unii fenomenologi mai radicali. Lumea obiectivă a lui Francis Ponge nu este lumea pur şi simplu, ci ea şi toate cunoştinţele – analogii, definiţii, metafore, descrieri, postulate etc. – pe care le deţinem asupra ei. Veridicitatea acestor cunoştinţe e însă discutabilă, pentru că ele exprimă nu atît un

IC II M. EMINESCU IASI

adevăr al obiectului, cât un adevăr al științelor, al mentalităților și al exceselor limbajului.

Încremenită în formulele fixe ale progresului și ale vorbirii zilnice, lumea noastră e una de obiecte pe care nu le mai vedem, care au fost stricate, deformate, îndepărtate de adevărata lor natură, împachetate în noțiuni și închise în cutiile conceptelor. Mai ales lumea modernă e o lume fără mister, care funcționează rău și care nu-și mai conservă esența ei primordială decât în spiritul citorva artiști. Pentru că relația dintre om și lucruri, dintre lucruri și cuvinte pare ruptă, artistul modern trebuie să-și reorienteze obiectivele creației:

El trebuie să deschidă un atelier, să ia lumea la reparat, pe fragmente, cum îi vine. Nu pentru că s-ar crede un mag. Ci un ceasornicar. Reparator atent al homarului sau al lămii, al urcioului sau al compoterei, așa este artistul modern. De neînlocuit în funcția sa.¹⁹²

Pentru a reuși să devină un astfel de „vindecător“, artistul trebuie să dovedească – susține Ponge în continuare – acea sensibilitate față de funcționarea lumii care-i este proprie, dar și dorința de a-i rămâne lumii integrat, ceea ce deosebește net poziția sa de poziția omului de știință. Artistul vorbește despre materie cu ajutorul materiei – limbajele, în cazul scriitorului. Astfel, „opera de artă își cîștigă toată valoarea în același timp din asemănarea și din diferența sa față de obiectele naturale“.¹⁹³

Poemul e un obiect ca și obiectele lumii fizice, și de aici vine asemănarea. Diferența se manifestă ca o dimensiune retorică, expresivă. Ceea ce-l interesează pe Ponge e – cum am mai arătat – o retorică a exactității și a transparenței. Poetul e un administrator și un producător al limbajului. Dar limbajul lui nu trebuie să semnifice atît de mult încît să ajungă să nu mai funcționeze ca limbaj care are ceva de spus, cum pare să se întîmple în celelalte domenii ale cunoașterii și ale existenței.

Demersul cognitiv al lui Ponge e unul care se apropie mult de demersul omului de știință. Dar poezia lui e știință fără concepte, o știință, totuși, tranzitivă în subiectivitatea ei, care știe să evite drama încercării de a sistematiza ceea ce nu se lasă sistematizat:

Non-semnificația lumii poate foarte bine să-și ducă la disperare pe aceia care, crezînd încă (paradoxal) în idei, se obligă să deducă de aici o filosofie sau o morală. Ea nu poate să-și ducă la disperare pe poeți, căci ei nu lucrează pornind de la idei, ci, s-o spunem brutal, de la cuvinte. Începînd de aici încolo, consecințele sînt excluse. Dacă nu există, totuși, o reconciliere profundă creație și re-creație. În ultimă instanță, pentru ei, că sacrifică ceva sau nu, lumea funcționează. Și iată, la urma urmelor, ce li se cere poezilor (din partea operelor și din partea lumii): viața.¹⁹⁴

INTERFERENȚE ȘI INIȚIATIVE. În legătură cu opera lui Ponge, Gaëtan Picon și Jean-Paul Sartre au vorbit, primul despre un „realism poetic“, cel de-al doilea despre „bazele unei fenomenologii a naturii“.¹⁹⁵

Realismul și fenomenologia nu sînt termeni care să se excludă. Există, la Ponge, atît o decizie de a elimina din demersul său orice transcendență mistificatoare, inclusiv transcendența conceptului, cit și conștiința faptului că obiectul nu-și poate revela nuditatea propriei materii decît prin așezarea lui între parantezele percepției și regindirea sa în funcție de o eidologie poetică.

Ponge este promotorul unei literaturi obiective¹⁹⁶ care – știm bine – a făcut mare vogă în Franța anilor '50 ai secolului trecut. Apropierea lui de școala Noului Roman francez – în primul rînd de scriitura obiectual-dezantropomorfizatoare a lui Alain Robbe-Grillet – este firească și nu puțini exegeți au încercat să găsească puncte de contact între acești doi importanți experimenatori ai unui nou mod literar de raportare umană la lume. Dar Ponge a fost, după 1960, și un apropiat al grupului de tineri scriitori reuiniți în jurul revistei *Tel Quel*, care l-au susținut cu toată convingerea, văzînd în el un precursor al propriei lor atitudini contestatare.

Un lucru este sigur: la originea tuturor inițiativelor care, în Franța postbelică, au pus sub semnul întrebării condiția literaturii, condiția limbajului literar, statutul și îndreptățirea gestului celui care scrie, se află poezia lui Ponge, metoda sa creatoare, a cărei bază nu este atît estetică, cit antropologică și morală.

El caută o nouă posibilitate de reîntemeiere a raporturilor omului cu elementele existenței, este un moralist al percepției și al cunoașterii. Cu poezia lui Ponge începe adevărata ștergere a granițelor dintre genuri, procesul de fuzionare a lirismului cu eseu și romanul, ideea că literatura e ceva care se face sub ochii noștri. Prin el se impune la modul decisiv conștiința faptului că orice poem e o sumă a variantelor sale și că între poezie și teoria poeziei nu există ruptură, pentru că orice poet care-și merită numele trebuie să fie în același timp și un teoretician al propriilor obiective, un creator în cunoștință de cauză.

Ce este însă esențial de reținut e faptul că Ponge ajunge la aceste rezultate nu adoptînd din mers o identitate de poet, ci punînd în discuție condiția ființei umane și a atitudinii ei în fața lumii. Retică la Ponge e un refuzat al ontologiei sale, al refuzului său de a se autoiluziona, proclamat încă de timpuriu, într-un poem din 1919, intitulat *Preumblare prin serele noastre*, din care merită să reținem acest fragment:

Divină necesitate de imperfecțiune, divină prezență a imperfecțului, a viciului și a morții în paginile scrise, vă chem într-ajutor. Pentru ca improprietatea termenilor să îngăduie o nouă inducție a umanului în semnele deja prea detașate de el și prea descărnate, prea afectate, prea găunoase. Pentru ca toate abstracțiunile să fie minate pe dinăuntru și ca topite de această secretă dogoară a viciului stîrnită de timp, de moarte, de imperfecțiunile geniului. Pentru ca, în sfîrșit,

nimeni să nu mai poată crede în nici o existență, în nici o realitate, ci doar în câteva mișcări profunde ale aerului la trecerea sunetelor, doar în câte o minunată podoabă pe hîrtie ori marmură rămasă în urma stiletului.

O, urme omenеști la îndemină, o sunete originare, monumente ale copilăriei artei, aproape imperceptibile modificări fizice, CARACTERE, obiecte perceptibile misterios numai prin două simțuri, și totuși mai reale, mai atrăgătoare ca semnele, eu vreau să vă apropii de substanță și să vă-ndepărtez de calitate. Vreau să vă fac iubite mai mult pentru voi înșivă decît pentru semnificația voastră. Vreau să vă-nalț, în fine, la o condiție mai nobilă decît aceea de simple referințe.¹⁹⁷

Contemporan cu căutările poetului, existențialismul propune o nouă mitologie a umanului, una întemeiată pe absurd și disperare. Ponge se află în căutarea altor limite. El caută natura obiectelor ca atare, pentru a descoperi în cele din urmă natura obiectivă a limbajului în care se ascunde natura imperfectă dar adevărată a umanului. Faptul că el ajunge astfel la o poezie a tranzitivului e în firea lucrurilor. Pentru că adevărata tranziuitate a comunicării e ceva care pornește de la natura lucrurilor.

12. OLSON, LOWELL ȘI O'HARA

SPAȚIUL PAGINII. „Poemul e un cîmp de acțiune“, afirmă William Carlos Williams într-un eseu din 1948. Ținînd seama de transformările petrecute în spațiul poeziei din primele decenii ale secolului nostru, constatarea e normală. Ca și cummings, autorul lui *Paterson* înțelesese de mult că din momentul în care poezia s-a văzut silită să părăsească prozodia clasică, suprafața de hîrtie pe care ea trăiește a devenit esențială. Din corsetul uniformizant al versului, fie acest vers și unul eliberat de grijile metrice, ca în poezia lui Whitman, poezia evadează în cîmpul alb al paginii. Ea își cîștigă astfel o libertate cu care la început nu știe prea bine ce să facă. Dovadă cumințenia simplu liniară a versurilor libere la unii poeți simbolisți. Ruptura se produce, de fapt, o dată cu Mallarmé, ale cărui idei vizual-tipografice despre poezie, materializate în celebrul poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, sînt astăzi bine cunoscute, ele avînd în continuare parte de numeroase comentarii¹⁹⁸.

Dar Mallarmé e un poet al metafizicii paginii și al spectacolului estetic produs de alfabet. Pe el îl interesează cartea, nu spunerea, cartea în sine, textul total, nu comunicarea naturală, autenticitatea discursului.

Preocupările poeților americani de după 1900 sînt cu totul altele. Aproximarea poeziei de limba obișnuită și de vocabularul prozei va accentua problematica formală a suprafeței în care poemul e sortit să se materializeze. Dar aceasta e o nouă problematică, diferită de religia cuvintului unic din teoriile lui Mallarmé. Putem oare rescrie *Roaba roșie*, poemul lui Williams, sub forma unui fragment dispus compact în pagină, fără a pierde pe drum poezia?

Williams și mai ales cummings au sesizat cu mult înaintea lui Charles Olson – autorul cunoscutului manifest al *versului proiectiv* (1950) – faptul că forma tipografică, ea însăși, e un element constitutiv al mesajului. Să ne amintim poemul despre pisică din volumul *XAIPE* și felul în care, în cuprinsul lui, literele devin mai importante decît cuvintele și, totuși, mai puțin importante decît semnificația lor vizuală.

Sau iată, din poezia experimentală a aceluiași e.e. cummings, această meditație vizual-entomologică, în care procesul de cucerire a spațiului paginii cu ajutorul literelor și cuvintelor pare să fi ajuns la limita inteligibilității semantice¹⁹⁹:

ă-s-t-u-c-l-ă

ă-s-t-u-c-l-ă

care

c/cum p(r ivi)m

acumsead

ĂACLUST

unăs (ă-

ca): s

aR

lĂ:

A

J

(u

nGînD

la

re(de)aran(vin)ji(e)nd

,lăcustă;

Se vede de aici că, fără o lectură cinetic-iconică a paginii, obligînd ochiul să facă el însuși salturi de lăcustă (acesta este „subiectul” poeziei), în căutarea unor semnificații noționale și a părților descompuse ale cuvintului din titlu, totul poate părea o elucubrație, iar precizarea finală a poetului („rearanjînd devine lăcustă”), o precizare lipsită de sens. Or, aici, sensul se află „la vedere”, în albul paginii, el există o dată cu acest spațiu și se confundă cu propria lui desfășurare tipografică. Un astfel de poem nu putea fi imaginat decît cu ajutorul

unei mașini de scris, jucându-te cu posibilitățile ei de culisare verticală și orizontală, combinând paranteze, semne de punctuație, litere majuscule și minuscule, spații albe.

Dar cummings e un poet deosebit de personal, imposibil de imitat, un experimentator pe spații mici, un ludic și un non-conformist al temelor poetice. Artificiile lui conțin o notă marcat particulară de ingeniozitate și improvizație.

VERSUL DESCHIS. Alți poeți au avut în vedere forme vizuale mai puțin fastidioase, care să se potrivească poeziei moderne în general, încercând astfel să o salveze de monotonia liniară a versului convențional. Pound, mare admirator al lui Brâncuși, impusese prin *Cantos*-urile sale versul „crenelat”, în trepte și linii frante, ca o sculptură în planul paginii. Am văzut, de asemenea, importanța pe care o acordau formei tipografice poeziei obiectiviști. William Burroughs inventase metoda *cut up*, prin care paginile unui text abia scris erau tăuate, rearanjate și recombinate, pentru a forma astfel noi asocieri de cuvinte, noi imagini, cit mai neașteptate²⁰⁰. Sintem în continuare aproape, printr-o astfel de metodă, și de dadaism și de colajul supraréalist.

Prin *Versul proiectiv*, manifestul său din 1950, Charles Olson voia însă altceva, să depășească limitele versului „închis”, acel vers educat de tipar, deosebit de persistent în poezie, în ciuda încercărilor lui Pound și Williams de a-l depăși, care favoriza, cum ar fi spus Ion Barbu, „poezia leneșă”, adică – în cuvintele poetului american – „ceea ce s-ar putea numi suflet intim-pe-orice-zid-public”.²⁰¹ Versul proiectiv este un vers deschis, inventat anume pentru a îngloba în spațiul poeziei legile și posibilitățile respirației celui care scrie. Nu ne aflăm însă în fața unei simple revoluții formale. Schimbarea pe care o preconizează Olson e una care are în vedere „poziția față de realitate pe care o aduce în ființă un astfel de vers, ce realizează această poziție, atât în ceea ce-l privește pe poet, cât și în ceea ce-l privește pe cititorul său”.²⁰²

Iată-ne, prin urmare, în fața unui comandament tehnic cu substrat ontologic. Poemul e înțeles în același timp ca un vehicul de sens și ca un obiect închis în propriul său înveliș. Pe de o parte, „Un poem e energie transferată din locul de unde poetul a recepționat-o (el va avea mai multe cauzalități), prin intermediul poemului însuși, pe tot drumul către cititor”²⁰³, pe de altă parte, „forma [unui poem] nu e niciodată mai mult decât o extensie a conținutului”²⁰⁴, altfel spus o „compoziție-cîmp”, în care se confruntă energii semantice și psihice. În ce privește menținerea constantă a energiei actului poetic, aceasta e posibilă pe o singură cale: prin deplasarea cu rapiditate a atenției de la o percepție la alta. Însă în această mișcare directă și rapidă poetul trebuie să capteze atât presiunea propriei sale respirații (energia), cât și valorile auditive ale

cuvintelor. Prin versul proiectiv, aceste valori nu mai sînt administrate metric, ci silabic.

Pentru Olson, silaba este un rezultat al unirii dintre minte și ureche. Este evident, mai departe, că silabele nu pot alcătui decît versuri și că din momentul în care prozodia a fost suspendată, versul poate fi echivalat cu respirația celui care scrie, adică cu sensibilitatea sa. Se ajunge astfel la următorul principiu de lucru: „CAPUL prin intermediul URECHII, spre SILABĂ; INIMA prin intermediul RESPIRAȚIEI, spre VERS”.²⁰⁵

De aici faptul că atenția acordată sonorității silabice a cuvintelor lasă gîndirea să se manifeste spontan, eliberată de propriile ei clișee. Însă, în același timp, dacă inima e respirație, atunci acestea două împreună conțin energia scrisului, garantează percepția, asigură drumul de la o percepție la alta, construiesc forma poemului.

În vechea poezie, a versului non-proiectiv, în romantism, de pildă, inima se confundă cu sentimentele și stările care aduc cu ele decorativismul, comparațiile, adjectivele, procedeele retorice, descriptivismul. Versul proiectiv e cu atît mai necesar, cu cît el se opune descrierii, formă care favorizează „lenea inimii”. Descrierea duce la pierderi de energie. Ideile, preconcepțiile, ilustrarea unor teme date duc la pierderi de tensiune. Or, relațiile din cimpul unui poem trebuie să aibă aceeași tensiune ca și realțiile dintre obiecte în cimpul realității. Energia e vorbire, iar vorbirea îi conferă poemului soliditate. În interiorul poemului cuvintele sînt lucruri. În poem se constituie tensiuni spațiale. Dar pentru a se putea ajunge la așa ceva, e nevoie de mașina de scris, apanajul poetului modern, instrumentul prin care au ajuns la descoperirea altor forme de vers și Pound, și Williams, și Cummings.

MAȘINA DE SCRIS. Olson e unul dintre primii poeți moderni care teoretizează avantajele instrumentale ale mașinii de scris. Aceasta pare prelungirea tehnologică ce răspunde cel mai bine solicitărilor la care e supus poetul în lumea modernă: ea permite înregistrarea a ceea ce este instantaneu și exact în munca de creație:

E avantajul mașinii de scris că, datorită rigidității și precizilor ei de spațiu, poate, pentru poet, să indice exact respirația, pauzele, chiar suspendările de silabe, juxtapunerile chiar ale unor părți de fraze pe care le are în gînd. Pentru înția oară poetul are portativul și bara de măsură ale muzicianului. Pentru înția oară, el poate, fără convenția rimei și metrului, înregistra actul de ascultare asupra propriei vorbiri și, prin acel act, indica modul în care vrea ca orice cititor, pe tăcute sau în alt fel, să dea glas operei sale.²⁰⁶

Versul proiectiv, acest nou tip de decupaj dactilografic, are drept scop o nouă fenomenologie a lecturii, el favorizează adecvarea cititorului la intențiile reale ale textului pe care îl are în față. Olson explică:

Dacă un poet contemporan lasă un spațiu cit expresia dinaintea lui, el înțelege prin aceasta că spațiul respectiv trebuie ținut de respirație un interval de timp de aceeași lungime. Dacă el suspendă un cuvânt sau o silabă la sfârșitul versului (aceasta a fost mai ales adăugirea lui Cummings), el intenționează să lase să treacă atât timp cât îi ia ochiului – acel fir de păr suspendat – să culegă următorul vers.²⁰⁷

Poemul poate în felul acesta să asigure, în actul de creație, progresia atât a sensului cât și a respirației, și el reușește performanța de a face simultane procesul compunerii poemului și procesul înregistrării sale.

OBIECTISM. Partea a doua a manifestului lui Olson aduce în discuție poziția poetului față de realitatea lumii exterioare și față de realitatea propriei opere. Ajungem astfel la problema obiectivismului, mod de raportare la realitate pe care Olson preferă să-l numească *objectism*. Definiția noului concept nu face altceva decât să sintetizeze idei cunoscute deja de la Williams, Oppen, Reznikoff și ceilalți:

Obiectismul este a scăpa de interferența lirică a individului ca eu, de „subiect” și sufletul său, acea prezumție particulară prin care omul occidental s-a interpus între ceea ce este el ca o creație a naturii (cu anumite instrucțiuni de îndeplinit) și acele alte creații ale naturii pe care le putem face fără nici o derogare numai obiecte.²⁰⁸

Sînt afirmații pe care le-ar fi putut semna oricînd Fernando Pessoa și care în realitate și apar, chiar dacă altfel formulate, în manifestele senzaționismului, texte preocupate, cum știm, înainte de toate, de eliminarea sufletului din ecuația poeziei. E sigur însă că Olson nu avea cunoștință de scrierile poetului portughez.

Mai departe, e susținută ideea că omul trebuie să fie conștient de natura sa de obiect printre celelalte obiecte ale lumii, că el trebuie să se simtă, prin rădăcinile sale (sunetul, respirația și limbajul), o creație a naturii și să transforme sunetul, respirația și limbajul în propria sa fiziologie. Poezia e voce, de aceea nu întîmplător Olson aduce ca exemple *Troienele* lui Sofocle și epopeele lui Homer. El crede cu toată seriozitatea că versul proiectiv poate să depășească poezia lirică, spre o semnificație dramatică, și descoperă această putere dramatică a versului la Pound, dar și la Eliot, autor pe care, pe de altă parte, îl repudiază tocmai pentru teatrul lui care face concesii vechiului vers non-proiectiv din care respirația (proprie începuturilor poetice ale omului) e absentă și, o dată cu ea, și vocea.

Marele avantaj al versului proiectiv constă – susține Olson – tocmai în redescoperirea energiilor vocale ale silabei. Prin silabă și mașina de scris poezia are astfel șansa de a redescoperi lumea obiectivă (păgînă, lipsită de suflet, dar adevărată) a omului prealfabetic. Sintem încă o dată aproape de ideile lui Pessoa din *Ultimatum*, chiar dacă la aceste idei s-a ajuns pe o altă cale, mai tehnică și mai pragmatică.

UN EXEMPLU. Rămîne, totuși, întrebarea dacă nu cumva eliberarea versului de propriile sale limite, așa cum o declară Olson, nu se transformă într-o nouă formă de sclavaj. Atenția acordată uneltei de scris și formeî în general poate conduce la o neglijare a fondului, la o relaționare seacă a conținuturilor experienței. Fascinat de geometria constituirii cîmpurilor semantice, Olson se dovedește în practica sa poetică un creator destul de livresc, chiar și atunci cînd face apel la propria biografie. Celebru prin volumul *Cinturile lui Maximus*, Olson nu merge prea departe de explorările lui Eliot, Pound și Williams (cel din poemul *Paterson*), și scrie astfel de versuri:

*Cunosc o casă făcută din glod și nuiiele
cunosc o rochie necusută
am văzut vîntul
suflînd bumbacul
pe trupul ei
de la genunchi în sus.*

*Era Nike
iar picioarele ei: atît de scheletice că
aș fi putut lăcrima
ca și acel fermecător pedant*

*cine nu putea să-și răspundă singur trebuia să-i întrebe
pe cei de pe puntea goeletei*

*și privi,
primii ochi omenesci privind din nou
acest start de mișcare umană (tocmai săptămîna trecută)
vechi de 300 000 000 ani
mergea repede
spre piață, apa
în acest anotimp al anului
e pe sponci.*

Și pește. ²⁰⁹

Reluînd un comentariu al lui Serge Fauchereau asupra unui alt poem al lui Olson, putem spune că și aici atenția poetului „e concentrată asupra unor motive învecinate”, că el „avansează în salturi sau prin scurtături abrupte” și că temele poemului (cotidianul, preistoria și mitologia) „aleargă pe pagină o dată cu poemul”, simultan, fără vreo relație retorică”.²¹⁰ Olson urmărește astfel să scape de stereotipurile discursului literar (demonstrația, diferențierea, clasificarea) și să dovedească adevărul că „oricare dintre noi se juxtapune în orice clipă oricărei experiențe, chiar și celei mai unice și mai delimitate, pe mai multe planuri decît pot fi admise de către arbitrariul și discursivul ce le avem moștenite”.²¹¹

ENERGIE ȘI DENOTAȚIE. În ce privește partea a doua a manifestului lui Olson, e de observat că echivalarea respirației naturale a omului cu respirația proiectivă a versului dependent de carul mașinii de scris e mecanică, forțată. Ea induce suspiciunea că în realitate conținutul e o extensie a formei, și nu invers, noua poezie fiind, ca și o parte din poezia suprarealistă, un efect al gândirii asociative pe bază de stimuli lexicali. Diferența ar fi aceea că Olson încearca să valorifice în discursul său aspectele denotative ale limbajului, privind cu mesiență metafora și toate celelalte tipuri de imagini care, cum am văzut, favorizează căderea în sentimentalitate și pierderile de energie expresivă.

Există mai multe aspecte ale manifestului lui Olson care includ problemele versului proiectiv în contextul discuției noastre despre poezia tranzitivă: conceperea poemului ca un cimp prin care trece energia vocală/vitală a subiectului creator; interesul pentru senzație și rapiditatea notării, care implica eliminarea din poezie a figurilor decorative; ideea că, prin punerea între paranteze a sufletului, omul poate ajunge la un contact nemijlocit cu obiectele, la „objectism“ cu alte cuvinte; convingerea că scopul poeziei e cititorul real la care trebuie să ajungă, în cele din urmă, energia inițială care face poemul posibil.

Este însă evident că manifestul poetului american se înscrie în aria textelor programatice cu motivație formală și că dimensiunea ontologică pe care o teoretizează partea a doua a textului e mai puțin argumentată. Ontologia pare pentru Olson ceva în firea lucrurilor. El lasă să se înțeleagă faptul că, în măsura în care cel care scrie este și depozitarul unei experiențe existențiale, noile sale mijloace proiective pot cucerii pentru poezie și o substanță care să pară nouă.

Lucrul cel mai important rămâne pînă la urmă acela că Olson a reprezentat pentru grupul de poeți (Robert Duncan, Robert Creeley, Edward Dorn, Denise Lavertov) și artiști (John Cage, Franz Kline) de la *The Black Mountain Review* un factor de polarizare a unor experiențe artistice curajoase, în muzică, *happening*, pictură și poezie. Importanța versului proiectiv pentru poezia americană a anilor '60 ai secolului trecut a fost probabil la fel de mare ca și aceea a versului liber în simbolismul francez de la sfîrșitul secolului trecut. Dar asta nu înseamnă că problema versului „închis“ sau „non-proiectiv“ a fost definitiv rezolvată. Ea rămîne în continuare o problemă esențială, stirnind noi pasiuni formale și încercări de reformulare în creația poezilor americani de după Olson.

MOARTEA TATĂLUI. Iată în continuare un alt eșantion de poezie fără metafore, fără rimă, colocvială și directă, narativă și apropiată, prin toate datele sale lingvistice, de spațiul prozei:

*În fiecare dimineață la opt treizeci,
Neatent și radios,*

Încărcat cu manualele sale de calcul și de trigo,
statisticile sale maritime
și rigla de calcul din fildes
Tata o ștergea împreună cu Chevie
să dea o raită prin Muzeul maritim din Salem.
Îi spunea custodelui
Amiralul marinei elvețiene.

Moartea tatei a fost bruscă și fără proteste.
Vederea sa era încă perfectă.
După o dimineață de zimbete neliniștite, forțate,
Ultimele lui cuvinte adresate mamei au fost:
Mă simt groaznic.²¹²

Acesta e finalul poemului *Terminal Days at Beverly Farms*, scris de Robert Lowell în memoria tatălui său. E vorba de un poem autobiografic, la fel ca toate celelalte texte care alcătuiesc sumarul volumului *Life Studies* (*Studii asupra vieții*), apărut în 1959. Caracterul închis sau deschis al versului e aici mai puțin important, pentru că ne aflăm în fața unei poezii care urmărește alte scopuri. Alături de Robert Frost, Wallace Stevens, Williams și Cummings, Lowell e unul dintre cei mai cunoscuți poeți americani moderni, pentru că de la el încoace se vorbește în poezie despre *biografism*.

Scrierile poetului anterior volumului amintit prezintă un mai mic interes pentru această discuție. După apariția în 1946 a volumului *Castelul lordului Weary*, în care simbolul și metaforizarea sînt încă formele dominante ale exprimării, Lowell face în anii '50 o călătorie pe Coasta de Vest, unde descoperă marele poem *Urlet* al lui Ginsberg și textele lui Gary Snyder. Chiar dacă influențele nu se văd în imediat, după contactul cu beatnicii el are revelația unui nou tip de poezie și a unui nou stil poetic.

Rodul acestei revelații este volumul pe care îl avem în vedere aici, *Life Studies*, un volum atât de lipsit de pudoarea propriei biografii, încît criticul Allen Tate îl sfătuisese pe Lowell să nu-l publice. Poetul nu a ținut seama de acest sfat, iar noua lui poezie a produs repede o mulțime de imitatori și epigoni. Serge Fauchereau citează cazul Annei Sexton, o fostă studentă a lui Lowell la universitatea din Harvard, care transferă scopurile poeziei biografiste din spațiul examenului autobiografic normal, necruțător cu propriile sale secrete, în domeniul emfatic al patologiei psihice.

Nici involuția poeziei lui Lowell ulterioară volumului *Life Studies* (involuție constatată de toată lumea care l-a prețuit, în frunte cu Robert Bly) nu prezintă prea mare importanță. Un poet poate fi și doar autorul unei singure cărți. Edgar Lee Masters, de pildă, este poetul care a scris *Antologia orașelului Spoon River* și prin acest unic volum a

rămas în istoria poeziei americane. Cu Lowell e posibil să se întâmple același lucru.

„CEVA LA FEL DE FLUID CA PROZA...”. Poezia din *Life Studies* se constituie într-o experiență poetică fundamentală pentru destinul scriitorului, ea stoarce de cele mai intime elemente o biografie destul de puțin spectaculoasă (marcată, totuși, de mai multe căsătorii, frustrări sexuale și crize maniaco-depresive repetate), și devine irepetabilă – dovadă faptul că, în ciuda promisiunilor, poetul n-a mai revenit asupra ei. Dar această experiență este inedită și în planul mare al poeziei americane moderne. După colectivismul ardent al lui Whitman și Sandburg, după radiografiile lui Masters asupra vieții închise de provincie, după naturismul lui Frost, intimismul cotidianist al lui Williams și citadinismul disperat și agresiv al beatnicilor, poezia de peste Ocean ajunge, în sfârșit, la eul pur, cu toate contingențele vieții sale. Ea descoperă istoria personală, tema biografică în sine, și nu se mai rezumă de acum înainte doar la pretextul ei.

Prin *Life Studies* e valorificată posibilitatea de a ridica viața unui om oarecare la rangul vieții unui om de excepție. Există vieți prin nimic semnificative și exemplare, peste care tăvălugul zilelor și al întâmplărilor exterioare trece fără nici o consecință în planul existenței colective. Sînt vieți care n-ar trebui să intereseze pe nimeni, pentru că ele nu conțin nimic spectaculos. Chiar nici viața poetului și a celor apropiați lui nu prezintă un mai mare interes decît viața celorlalți oameni. Despre o astfel de viață personală comună vorbește Lowell. Poezia e astfel centrată asupra eului propriu, cu tot ce are el mai asemănător cu toată lumea.

Dar să vedem ce crede poetul însuși despre demersul său, care au fost motivele care l-au condus la ideea autobiografiei și care sînt implicațiile tehnice ale tipului de poezie pe care el ni-l propune. Avem la dispoziție înregistrarea unei discuții libere pe care Friederick Seidel a purtat-o cu Lowell în 1960, la scurt timp după apariția cărții sale.²¹³ Dialogul nu privește neapărat noul volum, și el conține o mulțime de observații și precizări asupra vieții și formației intelectuale a poetului, și acestea arată faptul că evoluția poeziei sale spre poemele din *Life Studies* a fost normală, necesară.

Încă din 1944, cînd a debutat, Lowell își dovedise înclinația către o poezie bazată pe experiență, interesată de concretețea detaliilor, deși obsedată de simbolistică. Mai tirziu – după propria-i mărturisire – lectura romanelor lui Tolstoi îi dă sentimentul perfecțiunii, al perfectului echilibru dintre fond și expresie. „Bogăția umană surprinsă într-un limbaj descriptiv relativ simplu”²¹⁴ îl fascinează, deși el este poet, și nu romancier.

Pe de altă parte, formele ritmice ale poeziei contemporane lui i se par revoluționare. Simte nevoia unei comprimări, a unui alt tip de prozodie,

mult mai discret, și astfel ajunge la structura cupletului, care i se pare o formă mai puțin lirică și mai apropiată de proză, formă care-i dă senzația că „are tot atita libertate în alegerea cuvintului din rimă ca și în alegerea oricărui alt cuvint”.²¹⁵ Lowell se afla deja în căutarea unei exprimări poetice cât mai elastice, cât mai cuprinzătoare, nu însă nemarcată prozodic. El dorea „ceva la fel de fluid ca proza; să nu observi forma, totuși, privind înapoi să descoperi ce mari obstacole au fost escaladate”.²¹⁶

Drumul căutărilor poetului urcă astfel spre granița care desparte poezia de opusul său, și asta nu numai din punct de vedere formal, ci și prin problematica abordată, pentru că dacă autobiografia e o temă curentă a prozei, ea nu fusese încă, pină în 1959, tema exclusivă a poeziei. Probabil că tocmai în această simultană apropiere, stilistică și tematică, de proză se află originalitatea poemelor din *Life Studies*.

În discuția mai înainte amintită, Lowell observă faptul că proza – ca însăși impunând scrisului „o perfecțiune aproape poetică” – e mai aproape de adevărul vieții. Numai că proza e difuză, ea diluează experiența, îi reduce pregnanța. Poezia e un spațiu al limbajului intensiv, cu o mai mare forță de impresionare. Din păcate, aproape întotdeauna formele metrice strinse obligă experiența să-și piardă autenticitatea și împing poezia într-un „manierism strălucitor și înăbușitor”. Și proza și poezia își sau avantajele și dezavantajele lor. Lowell nu e deloc dispus să facă din poezie o ocupație artizanală, el nu vrea să fie un artist al formelor. Caută o ieșire spre trăirea imediată, spre realitatea senzorială și temporalitatea individuală. El iubește autenticitatea prozei, și de aceea problema lui e să descopere o modalitate poetică în stare să permită tranziții cât mai rapide între fapte și imagini, fără a pierde posibilitatea de a manevra cât mai multă experiență, cât mai mult adevăr personal. Dar ce înseamnă, de fapt, acest adevăr?

ADEVĂRUL PERSONAL ȘI ADEVĂRUL POEMULUI. În discuția la care ne-am referit pină acum Lowell nu face o caracterizare specială a substanței noului volum. Însă răspunsurile sale în legătură cu poezia sa și a celor pe care i-a cunoscut sau pe care îi prețuiește se sintetizează într-o viziune destul de clară.

Adevărul personal e un adevăr al originii și al apartenenței la un mediu: părinții, familia, casa, prietenii, contextul social, lucrurile printre care ai copilărit, lumea în care te ai format. Adevărul personal nu e un adevăr abstract, cronologic, de dosar. În măsura în care acest adevăr ți se revelează, el e încărcat de emoție, nostalgie și suferință, e obiectiv dar inefabil.

Pentru a evita sentimentalismul sau căderea în simpla banalitate biografică, adevărul tău trebuie prezentat direct, în forme narative, dacă e cazul, cu detașare, ca și cum ar fi vorba de viața altcuiva. Lowell e necruțător cu propria sa biografie și acesta e lucrul care a

surprins cel mai tare la apariția volumului. Nu-i e rușine de propriile sale eșecuri, nu evită situațiile grotești ale vieții, nu deghizează nimic, nu idealizează și nu-și dramatizează obsesia pierderii și distrugerii a ceea ce i-a fost drag. Actele, senzațiile, gândurile, sentimentele invadează materia poemelor, supunându-se însă regimului strict al construcției. Detaliul este esențial. În „lichidul vital al vieții” amănuntele nesemnificative și inexplicabile ale propriei experiențe introduc un fel de mister și magie. Obișnuitul și repetabilul sint, în viziunea lui Lowell, misterioase și poezia trebuie să reușească să surprindă această trăsătură.

Un text aproape exemplar pentru poetica lui Lowell, în care „emoția se naște din grotescul situației și din construcția subtilă a poemului, în ciuda unei aparente platitudini a tonului”²¹⁷ este *Întoarcerea acasă cu vaporul de la Rapallo* (februarie 1954):

*Infirmiera ta nu știa decît italienește,
dar după vreun sfert de oră am ajuns să văd cum a fost ultima
ta săptămînă
și lacrimile îmi alunecau pe obraji...*

*Cînd m-am imbarcat în Italia cu trupul Mamei
coasta întreagă în Golfo di Genova
izbucnea tăcută în flori încrîncenate.
Galbenu-nnebunit și avalanșele marine de azur
izbeau cu lovituri greoaie de ciocan
în brazda de spumate efervescentă trasă de vaporul nostru,
și-mi amintea de vopseaua țipătoare a Fordului meu de acasă.*

*Mama călătorea în clasa întîi în cală,
și sarcofagul ei Risorgimento negru și auriu
era asemenea cu cel al lui Napoleon la Invalides.
Și în vreme ce aici pasagerii se bronzau la soarele
mediteranean întinși pe punte în șezlonguri,
dincolo, cimitirul alor mei la Dumbarton
dormea la poalele Munților Albi
într-o temperatură de sub zero grade.*

.....
*Litelele grandilocvente pe coșciugul Mamii
scriseseră greșit Lowell astfel – Lovel.
Cadavrul
era înfășurat ca un Panetone în foițe de staniol itahenești,²¹⁸*

Interesant este și felul cum rezolvă Lowell relația dintre adevărul individual și adevărul poemului. Poezia sa biografică nu exclude ficțiunea. Nu este cazul fragmentelor reproduse mai sus, care vorbesc

despre un eveniment real: moartea mamei poetului și întoarcerea acasă pe vapor, alături de coșciugul în care se află trupul ei neînsuflit, însă nu toate situațiile prezentate în carte ca adevăruri trăite sînt și adevărate.

Volumul *Life Studies* nu are pretenția de a fi un simplu document de viață. Poetul crede că, urmărind doar acest scop, risți să pierzi pe drum sunetul poeziei. Adevărul personal e memorat și, dacă e nevoie, și transformat după legile care impun menținerea poemului în echilibru. Nu există o naturalitate a rostirii, ea trebuie construită. Adevărul din afara poemului trebuie să pară natural și în cuprinsul textului scris. Iată ce spune Lowell:

[Poemele] nu sînt întotdeauna factual adevărate. E mult de cîrpăcit în legătură cu faptele. Lași multe deoparte și evidențezi asta, și nu cealaltă. Experiența ta actuală e un flux complet. Am inventat fapte și am schimbat lucruri, și întreaga echilibră al poemului a fost ceva inventat. Așa încît e mult meșteșug, sper, în poeme. Pe deasupra, mai e și acest lucru: dacă un poem este autobiografic – și asta e adevărat pentru orice fel de scriere autobiografică sau istorică – vrei ca cititorul să spună că el este adevărat. Într-un fel, e așa cum în *Istoria Angliei* a lui Macaulay te gîndești că îl descoperi în mod real pe William III. E un lucru la fel de bun ca o buna intrigă într-un roman. Și așa a fost întotdeauna acest model al adevărului pe care nu-l poți găsi în mod obișnuit în poezie – cititorul a trebuit să creadă că el l-a întîlnit pe *realul* Robert Lowell.²¹⁹

Limbajul poemelor din *Life Studies* nu este o expresie a spontaneității. Acest limbaj e tot ce poate fi mai lucrat. Expresia idiomatică, uzuală e calculat distribuită în discurs. Stilul conversațional al poemelor e reținut și oarecum auster. Rimele sînt atît de discrete și îngropate în pasta discursului, că ele par doar o iluzie a rimei, deși ele rămîn, totuși, o marcă a poeziei. Lowell e un poet de un mare rafinament tehnic. Modul lui tranzitiv de exprimare nu are nimic de-a face cu simplitatea construcției. Ar mai trebui, poate, să adăugăm că, în viziunea sa, orice poem are o integritate și o frumusețe separate de adevărurile și convingerile pe care el le exprimă.

Un poem e valoros indiferent de conținutul său. Simpla utilizare a unor fapte exterioare care n-au mai fost utilizate în poezie nu poate determina calitatea unui poem. Prin urmare, nu materia biografică a „studiilor” dă valoarea de poet a lui Lowell. Iar problema lui nu e contestarea vechiului limbaj al poeziei, ci menținerea acestuia într-un registru minim de poeticitate. Ca formă, poezia preexistă experienței și „aproape toată problema scrierii poeziei e să duci poezia înapoi, la ceea ce tu simți în mod real, fapt care îți cere o groază de subterfugii”²²⁰. Poezia nu poate exista în afara unei vibrații personale, ea este în ultimă instanță „o dare de seamă existențială asupra experienței personale”²²¹.

Aceasta ar fi, în mare, problematica teoretică pe care o implică acest volum. Lowell e o conștiință poetică lucidă. El știe că adevărul vieții și adevărul artei sînt două adevăruri diferite. Biografismul său

nu este o simplă problemă de conținut, pentru că, așa cum se întâmplă în proza lui Tolstoi sau Cehov, în poezia lui Elisabeth Bishop sau Robert Frost (autori pe care Lowell îi prețuiește în mod deosebit), arta trebuie să dea senzația vieții. Lowell gândește ca un prozator și scrie ca un poet. Lumea poemelor sale e, în același timp, și firească și construită. Între viața personală și impersonalitatea formelor artei este posibil acest echilibru la limita instabilității.

„POEMUL SE NAȘTE DINTR-UN IMPULS”. Anul 1959 este și anul manifestului *personist*. Publicat abia în 1965, după moartea celui care l-a scris Frank O'Hara, acest text reprezintă un protest împotriva teoriei, lucidității, construcției, elaborării și a tuturor condiționărilor formale ale actului poetic. Membru al grupului de poeți de la New York înscrși în mișcarea *action poetry* (variante literară a așa-numitei *action painting* practică de Jackson Pollock), din care mai fac parte și John Ashbery, Kenneth Koch, Barbara Guest, autorul acestui manifest este adeptul maximei spontaneității și al maximei libertăți a actului poetic.

Fascinat de suprarrealism, dar și de Maiakovski, de Whitman și Williams, O'Hara reușește să evite fundăturile scrierii automate, ale socializării excesive a mesajului poetic, declamativismul și limitarea la instantaneul psihic, propunând un tip de poezie bine individualizată, proaspătă înainte de toate, imediată, cu totul nepăsătoare la potrivirea cuvintelor în versuri, biografică și nesistematică.

Cu totul altceva decît exigențele proiectiv-respiratorii ale lui Olson și arta iluziei realiste a propriei biografii din poezia lui Lowell. O'Hara e un poet care promovează în poezie simplitatea, imedierea, spontaneitatea, primul gând, prima senzație, primul sentiment.

Iată un scurt rezumat al poeticii sale:

Poemul se naște dintr-un impuls, este gest neorganizat retoric către lumea din afară, către o altă persoană. Motivația unui poem este identică cu aceea a unei convorbiri telefonice, a vizionării împreună a unui film, a luării prinzului și a altor asemenea banale activități cotidiene. Poemul este o scrisoare sau o carte poștală, o reacție spontană la atracțiile și frustrările cărora simțim suferință zilnic [...]

Răzuirea de a fi a poemului este comunicarea dintre două persoane, traducerea *ad litteram* a gestului spontan. Libertatea poemului este deci tocmai această materializare gestuală fără pretenții formale. Poeticul pentru O'Hara este ceea ce i se întâmplă lui, ceea ce se produce în mintea lui. Un montaj *ad hoc* între existență și memorie, între faptul diurn și achiziția culturală delimitează teritoriul poemului. Este tocmai acest mixaj care conferă poemului complexitate, adîncime și neprevăzut ²²²

HAPPENING EXISTENȚIAL. Motivul fundamental al poemelor lui O'Hara e *happening*-ul existențial, pentru că ceea ce-l interesează pe el e relativitatea continuă și absolută a vieții de fiecare zi. Putem privi această mostră de periplu cotidian:

*E ora mea de prînz așa că plec
să mă plimb printre taximetrele de
culoarea zumzetului. Întîi pe trotuarele
unde lucrătorii își alimentează
torsurile lucioase și murdare cu
sandvișuri și Coca-Cola, cu căștile
galbene în cap. Îi apără de cărămizi,
îmi închipui. Apoi pe bulevard
unde fuste foșnesc deasupra
tocurilor și se umflă-n dreptul
gurilor de aer. Soarele arde, dar
taxiurile fac curent. Mă uit
la comerțul cu curele de ceas. Pisici
se joacă-n rumeguș.
Mai departe
spre Times Square unde firma
scoate fum chiar deasupra mea, și mai sus
cascada se prăvale lin. Un negru
stă-n cadrul ușii cu o scobitoare
în dinți, languros agitîndu-se.
O coristă blondă plescăie înbietor: el
zimbește și-și freacă bărbia. Dintr-o dată
totul în jur claxonează: e 12,40
într-o joi.²²³*

Action poetry se dorește, după cum vedem, o poezie a unei simultaneități imposibile. Viața e absorbită cu toate simțurile, cu toți porii. Lumea începe să existe o dată cu văzul, auzul, mintea celui care se mișcă și observă. Dar observațiile colecționate în poem sînt ca și întâmplătoare. Planurile realității sînt rupte, sincopate. Discontinuitatea imaginilor își găsește coerența în eu. Procedeele de constituire a discursului par să fie indiferente. Ele se constituie în funcție de necesitățile imediate ale înregistrării.

Forma poemului e rezultatul unei segmentări nu chiar lipsite de atenție. Propozițiile încep de obicei în mijlocul versurilor și nu se sfîrșesc decît rar la capătul lor. Lumea străzii, în toată varietatea ei, se rezumă la semnificații echivalente. Ordinea înseamnă aici mixaj imediat, transcriere cvasiautomată a unui nivel epidermic al vieții. Personismul e o concentrare a lumii asupra persoanei poetului. Centrul acestei persoane pare însă să se afle peste tot și nicăieri.

CE ADUCE NOU MANIFESTUL PERSONIST? Chiar în partea introductivă a manifestului său O'Hara afirmă: „ceea ce face ca poeziile mele să reziste primei lecturi este însăși neorînduiala din

capul meu²²⁴, recunoscînd însă imediat că nu crede în logică și nici în elaborarea minuțioasă. Totul e trăirea instantanee: „Nu fac decît să transcriu ceea ce pulsează în mine”²²⁵. Iar funcția poemului e circumstanțială, valoarea lui e una de întrebuintare imediată.

Chiar dacă vede în poezie o formă de comunicare cu celălalt, O'Hara pare dezinteresat de un efect anume al textelor sale asupra cititorilor. Îl deranjează, în relația cu cititorul, caracterul oracular al poeziei, efortul acesteia de a fi cu orice preț profundă, de a-l îndopa pe destinatarul ei cu gânduri și sentimente înălțătoare. În viziunea sa, poezia e o îndeletnicire mai vulgară decît pare și faptul acesta e exprimat cu ajutorul unei comparații cu vădite intenții vulgarizatoare:

Prea mulți poeți se poartă ca o mamă între două vîrste, ce-și silește copiii să mănînce prea multă carne cu cartofi, îmbibați în untura încinsă a cîrnii (și în lacrimi). Nu e treaba mea dacă pînă la sfîrșit ei mănîncă sau nu. Orice săptură (plăpînda) hrănită cu forța ajunge la anemie (și la sterilitate) Nimeni nu trebuie silit să înghită ceva de care nu are nevoie.²²⁶

Mai departe, tehnica poetică e considerată o chestiune de bun simț, iar prezența abstracțiunii în poezie (cu trimitere directă la Keats și Mallarmé) o expresie a dorinței de a elimina din actul scrisului elementul personal. O'Hara nu se dorește un poet impersonal, ca modernistii, ci un „personist”, un poet lipsit de orice filosofie, pe care nu-l interesează nici ideea de personalitate, nici ideea de intimitate. Totul e public în ce-l privește.

Iubirea ca temă poetică are „o latură a ei populară și dătătoare de viață”, de care trebuie să se bucure și cel care scrie și cel care citește, amîndoi oameni cît se poate de concreți și care nu mai cred în nici o metafizică. Există, în acest sens, și un aspect anecdotic al apariției personismului ca nouă mișcare poetică. Fiînd îndrăgostit de o persoană, într-o zi O'Hara îi scrie o poezie, deși ar fi putut la fel de bine să folosească telefonul. În felul acesta el descoperă că „în sfîrșit, poemul se inserează între două persoane și nu între două pagini”²²⁷ și hotărăște că această nouă situație se numește „personism”. De reținut, de aici, că noțiunea de personism are în vedere atît persoana celui care scrie, cît și persoana celui care citește.

În sfîrșit, în finalul manifestului său - care pare tot timpul un text ironic, autoironic și frizînd deriziunea - O'Hara ajunge în mod firesc și la discuția despre moartea literaturii. El se declară convins de faptul că nu Alain Robbe-Grillet sau Antonin Artaud au reușit să pună literatura sub semnul întrebării, ci tocmai poezia sa care nu ține seama nici de problemele formei, nici de problemele conținutului și care nu promite nimic. Iată un text care ilustrează destul de bine această convingere:

*După primul pahar de vodkă
 poți accepta aproape orice*

de la viață chiar și propriu-ți mister
 găsești nostim că o cutie
 de chibrituri violet cu maro se numește
 La petite și provine din Suedia
 pentru că-s cuvinte știute și asta-i
 tot ce știi cuvinte nu emoția lor
 orice-nseamnă și scrii pentru că
 le cunoști, nu pentru că le-nțelegi
 pentru că nu le-nțelegi ești prost și leneș
 și nu vei ajunge niciodată mare dar faci
 ceea ce știi căci ce altceva există?

(După cum am plănuit)²²⁸

13. MODERNISMUL ROMÂNESC ȘI TRANZITIVITATEA

SPRE O AUTONOMIE A LIMBAJULUI POETIC. În poezia românească tranzitivitatea e o dimensiune de dată destul de recentă. Am în vedere, firește, fenomenul mare, și nu cazurile izolate, și elimin din această discuție problema pseudotranzitivității poeziei noastre „clasice”. Am văzut că un poet tranzitiv simptomatic pentru modernismul românesc e Bacovia, cel din volumele posterioare *Plumbului* și *Scînteilor galbene*. Dar Bacovia e un tranzitiv *malgré soi*. Nu putem vorbi în cazul lui despre o conștiință teoretică tranzitivă, ci despre un instinct al unui alt limbaj și despre o evoluție implacabilă a poeziei sale spre o poetică a denotației și a referențialității cotidiene.

Însă, în general vorbind, în poezia noastră interbelică problema tranzitivității nu se pune. Dimpotrivă, dominant e un accentuat proces de metaforizare. Faptul e simplu de explicat, pentru că limbajul poeziei românești de dinainte de primul război mondial e încă un limbaj neevoluat, cu o tradiție destul de fragilă. Începutul procesului de autonomizare a limbajului poeziei se petrece prin experimentele instrumentaliste ale lui Macedonski și, mai departe, printr-un simbolism facil și neconvingător, care, cum bine știm, a produs o poezie minoră.

Din acest motiv avangardismul primelor decenii ale secolului trecut e în realitate un fenomen estetic, și nu anti-estetic, ca în culturile apusene. Chiar dacă se sincronizează cu spiritul timpului și afirmă o negativitate teoretică specifică, în ciuda declarațiilor sale scandaloase, avangardismul românesc are alte scopuri culturale, pentru că el nu întâmpină în planul practicii literare opoziții reale. Avangarda poetică occidentală se opune ideii de literatură, formelor estetice osificate, filistinismului moralei burgheze, ideii de artă în general, fie ea și arta modernă. Avangarda românească are de luptat, dacă e să-și aleagă niște ținte, cu epigonismul eminescian, cu retorici

inconsistente și languros-muzicale gen Ștefan Petică, Elena Farago, Mihai Săulescu, Al.Th. Stamatiad etc., sau cu sămănătorismul și poporanismul. Funcția avangardei noastre e mai degrabă aceea de a construi limbajul poeziei decît de a-l distruge.

În fond, în ce consta la noi acest limbaj, în momentul în care, în 1912, apare revista *Simbolul*, întemeiată de Tristan Tzara și Ion Vinea? Modelul eminescian se perimase în poezia simplistă, rurală și mecanică a lui Vlahuță, Șt. O. Iosif și Coșbuc. Macedonski era perceput ca un poet impur, eteroclit și nesigur, eșuat, prin ciclul rondelurilor, în estetismul formelor fixe. Petică și Anghel promovau o poezie sentimentalizantă, de joasă altitudine și de un intimism aproape desuet, iar Minulescu un discurs liric aluvionar, convențional, structurat de rime facile și spectaculoase, cabotin, autoironic, deși mult prea egolatriu. Putem vorbi acum de un limbaj redus la o gamă minoră a expresiei, lipsit atît de profunzimea trăirii cît și de curajul imaginii și al marilor viziuni.

Obiectivele atinse în spațiul francez de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé și Lautréamont (eliberarea limbajului poetic de poncifele versificației stereotipe, perceperea și reprezentarea spațiului urban, impunerea valorilor literale ale imaginii, epurarea cuvintelor de sarcinile lor mimetice etc.) la noi vor fi realizate de Ion Barbu, Bacovia, Fundoianu și Blaga, de avangardiști ca Voronca și Vinea și, mai târziu, de Constant Tonegaru, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Ștefan Roll, Trost și Gherasim Luca. Ei scriu o poezie care debordează de curajul asocierilor, mizînd pînă la absurditate pe impactul metaforic și explorînd în adîncime toate virtuțile conotative ale cuvintelor.

FORME INCIPIENTE DE TRANZITIVITATE. Într-un studiu introductiv la un volum de Ion Vinea (*Ora fîntînilor*, 1967), Matei Călinescu sesizează faptul că „pe o latură a lui, modernismul a însemnat o polemică – atît deschisă, cît și implicită – împotriva generalităților comode și convenționale în poezie, și în același timp un efort de reabilitare a concretului, a faptului care cade sub raza experienței imediate, a banalului și cotidianului, chiar atunci cînd au – uneori mai ales atunci cînd au – aparențele cele mai anti-«poetice»”²²⁹.

Într-adevăr, nu se poate nega faptul că moderniști ca Arghezi (*Flori de mucigai*), Ion Vinea, Barbu, Fundoianu și Constant Tonegaru sau avangardiști ca Tristan Tzara, Eugen Ionescu și Geo Bogza (*Poemul invectivă*) nu au mizat în textele lor pe contingentele vieții și pe valorile tranzitive ale limbajului. Disprețul lor față de gravitatea oraculară a discursului liric, fascinația lor pentru derizoriu, cotidian, marginalitate, patologie psihică și mecanicitatea existenței au destins exprimarea, au eliberat sintaxa de automatismele logicii și au lărgit vocabularul poeziei, eliminînd totodată din cuprinsul ei ceața stărilor sufletești,

vagul, melancolia, muzica mai mult decît căutată din poezia prebacoviană de gen.

Avangardismul incipient al lui Tzara (perioada 1913-1915) e o formă agresivă de antisimbolism, tentată de absurd și negația cinică. Chiar și atunci cînd Tzara își ia în serios vocația de disident al logicii gramaticale, lumea din care el pleacă și în care el se întoarce e cea imediată, e realul.

Racordarea la cotidian e mai puțin evidentă în cazul lui Fundoianu și Voronca, căci imagismul lor dezlănțuit și tendința de a învălui banalitatea existenței în fluxul continuu al metaforei se întilnește citeodată cu evaziunea în metafizic și simbol a lui Blaga, Arghezi și Barbu. Fundoianu și Voronca sînt niște falși avangardiști. Chiar dacă în bună măsură experimentală, poezia lor e o poezie obsedată de ontologie și valorile existenței imediate.

De altfel, așa cum arată Nicolae Manolescu într-o intervenție în legătură cu avangarda²³⁰, „la noi majoritatea manifestărilor vorbesc de constructivism și de integralism“, iar Voronca e, în cadrul avangardismului românesc, unul dintre principalii promotori ai unei poezii sintetice, integrale, totalizatoare, specifică pentru noua condiție de existență a omului modern.

În ce-l privește pe Fundoianu – potrivit observațiilor lui Mircea Martin – în *Priveliștile* sale el „distrage conceptul tradițional de natură și, implicit, conceptul tradițional de poezie“²³¹, dar „negația sa se oprește în fața formei artistice, mergînd pînă la a-i respecta aspectele prozodice. E sigur că polemica anti-tradiționalistă a lui Fundoianu nu se situează în plan formal“²³². În plus de asta „«revoluția sensibilității» din poezia sa e produsă de o artă a echilibrului și a unei agregări complexe, nu prin dezagregare, ca la reprezentanții avangardei“.²³³

POEZIA INTERBELICĂ ȘI MODELUL HUGO FRIEDRICH. Cît despre cei patru mari reprezentanți ai modernismului românesc, Blaga, Barbu, Arghezi și Bacovia, la care se adaugă Pillat și Adrian Maniu, discuția ar trebui purtată în funcție de o paradigmă a modernismului proprie în general poeziei europene. Este poezia lor una a metafizicului, a non-comunicării, a magiei sonore și a dezumanizării, ca în cazul poeților europeni analizați de Hugo Friedrich?

Nu în totalitate, sau – și mai adevărat – doar în mică măsură, pentru că toți acești poeți nu sînt niște creatori care să disprețuiască realul. Nu putem vorbi în cazul lor despre o realitate distrusă și nici despre mutarea cîmpului de tensiune al poemului din trăire în limbaj, în poemul ca obiect autonom. Acești poeți nu vor să uite lumea, nu fug dezgustați de ea și nu se retrag în cultură și livresc pentru că refuză contingentele precare ale vieții. Cred și ei într-o estetică înaltă a poeziei, însă nu neapărat în caracterul ei independent.

Preocuparea lor de căpătii e sublimarea existenței concrete, fie într-o metafizică oraculară a esențelor panteiste și spiritualist-rurale ca în poezia lui Blaga, fie într-o retorică barocă, materialistă, păgînă și creștină în același timp, ca în *Cuvintele potrivite* argheziene, fie într-o fenomenologie a lumii balcanice și a tărimurilor geometrice ale ideii, ca în poemele lui Ion Barbu. Nu are rost să mai amintim aici de simbolistica inflaționistă și maniera redundant-estetizantă a primului Bacovia, care este, și el, un fascinat al transfigurării realului pînă la paroxism.

Situația e explicabilă. Lumea poeziei românești de pînă la marii poeți interbelici e o lume săracă. Ea nu conține, cu singurele excepții care sînt Eminescu și Macedonski, mari universuri tematice, de mare profunzime. La începutul secolului XX, profunzimea tematică a poeziei românești se reducea, în fond, la un singur autor, Eminescu. De aceea, și Blaga și Ion Barbu și Arghezi vor simți ca pe o datorie necesitatea de a tematiza încă o dată poezia noastră, într-o formulă superioară.

De remarcat este și faptul că ei înțeleg să facă din poezia lor și o formă de cunoaștere, dar între limitele unui limbaj dat, bine determinat, construit și controlat cu mare grijă. Iresponsabilitatea gnoseologică a lui Rimbaud, cinismul răsturnării intertextuale a logicii semnificatului din textele lui Lautréamont, curajul lui Mallarmé de a sfida comunicarea pînă la limitele neantului semantic nu există în poezia noastră. Pentru că ea nu a putut beneficia, ca poezia franceză, de o tradiție literară consistentă, nu a avut în fundal varietatea unor limbaje poetice deja istoricizate, ci i-a lipsit o bază fermă de articulare, și prin urmare i-au lipsit și motivele imediate ale metamorfozei și insurgenței.

TRĂSĂTURI SPECIFICE. În primele decenii ale secolului trecut, tradiția poeziei românești e nu doar fragilă, ci și nespecifică și privată de orice adîncime temporală. Primii noștri poeți moderni, pașoptiști, sînt mimetici, retorici, impersonali și nu cunosc adevărata subiectivitate. Pentru ei poezia e mai degrabă un ritual formal, un mod de a exulta în fața unor performanțe tehnice care se dovedesc posibile și în literatura noastră. Lor le lipsește profunzimea psihică, dar le lipsește, în aceeași măsură, și profunzimea lingvistică. Primii noștri romantici sînt exotici și teatrali chiar și atunci cînd vorbesc despre lucrurile din imediata lor apropiere. Ei sînt, cel mult, niște observatori neimplicați și abstracți ai vieții și niște performeri ai prozodiei. Nu simt nevoia să vorbească cu adevărat despre ei, să facă o poezie din perspectiva subiectului.

E ceea ce va încerca ulterior Eminescu, în poezia sa de dragoste. Însă la Eminescu subiectivitatea nu se poate confunda cu individualitatea irepetabilă. „Personajele” sale lirice nu sînt oameni, ci

arhetipuri. Problemele sale sînt metafizice, nu umane. Suferințele, idealurile, frustrările sale nu aparțin individului, ci eului romantic în general. Eul eminescian nu vrea să se afirme în datele sale inconfundabile, ci să se topească în infinit, în anonimatul reîntoarcerii la origini. Eul acesta e mai degrabă o convenție ideologică.

Nu același lucru se poate spune despre Blaga, cel din volumul de debut. Problema lui e aceea a construcției unui eu subiectiv, a unui eu care să-i aparțină cu adevărat. Că această încercare n-a avut prea mulți sorti de izbîndă se poate astăzi vedea cu claritate. Blaga e astăzi un poet retoric tocmai datorită faptului că el radicalizează scopurile poeziei și se opune în exces versului clasic. Versul liber, așa cum îl practica el, e artificial, emfatic, demonstrativ. Eul său se manifestă la fel de demonstrativ. E supraomul lui Nietzsche făcînd o figurație destul de stingăce într-o literatură în care nu apăruse încă nici măcar omul sfîșiat, oșosit, disperat al poeziei occidentale din secolul trecut. Să recunoaștem că în raport cu expresioniștii germani Blaga e un poet destul de decorativ. E mai bine sî nu aducem aici în discuție panteismul său ușor ridicol, care e rezultatul aceluiași efort eroic de a introduce în poezia românească acea notă de profunzime care îi lipsea, de a o scoate din elementarul animism al creației noastre folclorice.

În ce privește animismul, aceasta e o dimensiune care apare și în poezia lui Ion Barbu și Arghezi. Fenomenul e simptomatic. Mai departe, ar trebui să observăm că dacă la *Gîndirea* e cultivat pînă la exces ortodoxismul, faptul se întîmplă și pentru că pînă între cele două războaie mondiale noi n-am avut o adevărată poezie creștină. N-a existat la noi nici o poezie a ideii, a raționalului, pentru că noi n-am avut clasicism. Terenul lui Ion Barbu era prin urmare virgin. Iar ermetismul poetului reprezintă o încercare de a crea și în poezia noastră o dimensiune Mallarmé. Nu o dimensiune Valéry, cum ar fi fost, poate, mai normal. Diferența dintre Ion Barbu și Mallarmé e cea cunoscută, ea se manifestă la nivel de limbaj. Pe autorul *Jocului secund* nu-l interesează purificarea limbajului, ci ermetizarea lui programatică. Cînd vorbește despre geometrie, matematică și lumea grecească a ideilor pure, el are în vedere forma, versul, tăietura sintactică, nu imaginea, care în poezia lui e senzorială, debordînd de concretețe.

Arghezi încearcă, și el, să rezolve tot o problemă tematică, dar care vine pe o direcție deja cartografiată. Poezia lui ctonică, a materiei, a naturii, a satului, a civilizației țărănești și a strămoșilor exista deja la sîmănătorști și poporaniști. Arghezi descoperă profunzimea, gravitatea metafizică a acestor teme, el pornește de la convingerea că aceste teme, atît de recurente și stereotipe în poezia noastră, au nevoie de un alt limbaj, mai consistent, mai nuanțat, mai plin de tensiune, mai aluziv și mai bogat în seve lexicale. El elimină din poezia tradițională decorativismul, liniaritatea, mecanicitatea retorică, sentimentalismul, simplitatea ideilor, univocitatea mesajului. În ciclul *Florilor de*

mucigai Arghezi va explora cu un extraordinar curaj zone sociale și lexicale inexistente pînă la el în spațiul românesc, dar această explorare e condusă sub egida acelorași vechi principii modernist-baudelairiene care vād în poezie o artă a deformării sensului și a proliferării de imagini, fie acestea și niște imagini aparținînd unei estetici a uritului.

Cazul lui Bacovia nici n-ar mai trebui adus aici în discuție. E nevoie însă să reamintim un lucru: Bacovia nu este un poet al ciclurilor tematice, el nu creează universuri poetice succesive, care se completează sau se contrazic unul pe altul. Bacovia este un monocord pentru că ceea ce-l interesează e relația eului personal cu lumea, în ciuda incapacității acestui eu de a accepta lumea. De aceea, poezia lui Bacovia e mai deschisă, mai puțin complicată, și ea evoluează spre tranzitivitate. Bacovia e un poet care vrea să se înțeleagă pentru a se face înțeles. Astfel, el este obligat să se angajeze cu răbdare în procesul de subminare a unui limbaj pe care singur și l-a ales și al cărui prizonier a ajuns fără să vrea, pentru că la începuturile sale poetice nu exista altă opțiune retorică.

O POEZIE A OPULENȚEI SEMANTICE. Să revenim la problema generală a modernismului românesc și să vedem cum sînt rezolvate în spațiul lui de manifestare dimensiunile actului poetic avute în vedere pînă acum. Cea mai interesantă și simptomatică problemă cu care se confruntă poeții noștri e aceea a codului poetic și a mărcilor sale specifice.

Poezia modernistă românească e aproape în exclusivitate o poezie a opulenței semantice. Putem vorbi de o adevărată obsesie a sensului plin și profund. Totul este supralicitat. Dar mai ales e vizibilă foamea de cît mai multe cuvinte și expresii cît mai grele și mai spectaculoase. Sînt căutate imagini cît mai calofile E vizată o metafizică a metaforei gnoseologice împinsă pînă la emfază. La Maniu și Pillat această obsesie devine, în timp, pur și simplu decorativism, colecție de imagini frumoase, sfătoase, miezoase. La Blaga ea se va transforma în cele din urmă într-o muzică lexicală ermetică, cu inflexiuni folclorice. La Ion Barbu putem distinge o adevărată voluptate a imaginii senzorial-criptice, poetul introducînd cu curaj în limbajul poeziei sale nu doar termeni științifici și matematici, ci și savuroase cuvinte neaoșe, balcanisme, elemente argotice, onomatopee de creație personală etc. Am vorbit în cazul lui Bacovia despre o distrugere a semanticii simboliste prin hipersemnificație. E și aici un exces de aceeași natură.

În poezia noastră interbelică metamorfoza se desfășoară în direcția constituirii și, mai apoi, a accentuării dimensiunilor reflexive ale limbajului poetic. Nu e greu să explicăm de ce lucrurile stau așa și nu altfel. Trebuia să se consume și la noi, în mod firesc, un proces pe

care alte literaturi l-au consumat, la vremea lor (în a doua jumătate a secolului XIX), în maniera lor specifică.

Așa-numita noastră poezie romantică, incluzându-l în spațiul ei atât de controversat și pe Eminescu neptunicul – pentru a folosi aici o bine cunoscută noțiune a lui Ion Negoitescu –, e o poezie care nu se deosebește prea mult de proză. Toți poeții noștri din secolul XIX pot fi traduși în proză fără nici o pierdere. Ei promovează un limbaj „literar” – cum am arătat în cazul lui Grigore Alexandrescu –, traducibil, reductibil la norma comunicării logice, ei înțeleg poezia ca pe o proză „împodobită”. Comparați cu marii romantici germani sau englezi, aproape toți poeții noștri din urmă cu un secol și jumătate – excepțiile fiind, deși nu în totalitate, Heliade Rădulescu, Eminescu plutonicul și Macedonski – sînt niște poeți săraci, lipsiți de imaginație și incapabili de mari combustii interioare, promotori ai unui limbaj prozaic, mecanic, grandilocvent.

După ei, în ciuda sau poate tocmai din cauza presiunii modelatoare a limbajului poetic eminescian, sămănătoriștii, Coșbuc și Goga au simplificat limbajul poeziei, orientîndu-l spre o funcționalitate etnicist-socială turnată în tipare prozodice de mult depășite. De aceea, efortul lui Blaga, Arghezi, Barbu, Voronca, Fundoianu, Pillat, Maniu va fi acela de a complica acest limbaj, făcîndu-l să se distingă cu adevărat de celelalte tipuri de limbaje, fie ele literare sau jurnalistice.

Cu timpul, destul de repede, o dată ajuns la propria sa fizionomie, limbajul poeziei noastre moderne se rigidizează, se estetizează, cade în manieră. E ceea ce se poate observa în poemele lui Dan Botta, Simion Stolicu sau Virgil Gheorghiu.

ASPECTE ATIPICE. În acest context, fatalmente condiționat de imperativele reflexive ale actului poetic, orice încercare de altă natură nu putea avea decît puține sorți de izbîndă. Poezia de război și lirica erotică a lui Camil Petrescu din volumele *Versuri* (1923) și *Transcendentalia* (1931), poezia imagist-cotidianistă a lui Adrian Maniu, Camil Baltazar și Constant Tonegaru sau cele cîteva texte de poezie prozaică ale lui Luca Ion Caragiale, ca să nu mai vorbim de multe poeme tranzitive bacoviene din volumele *Cu voi...* (1930), *Comedii în fond* (1936) și *Stanțe burgheze* (1946) pot părea fenomene poetice nesemnificative.

Cultivarea valorilor denotative ale limbajului, depoetizarea sa, de multe ori instinctivă sau involuntară, nu puteau fi privite nici măcar cu condescendență. Ele puteau avea aerul unor încercări pornite chiar împotriva spiritului poeziei românești, un spirit ceremonios, nesățios cu mijloacele de expresie, speculativ-metafizic, obsedat de esențe, simboluri, sinteze.

Într-un studiu despre poezia lui Camil Petrescu inclus într-un volum de *Critice*, Eugen Lovinescu observă exact notele diferențiatore

ale acestui nou tip de discurs, necanonic, care încearcă să disocieze expresia poetică de expresia muzicală (cum se întâmplă și în primele volume ale lui Blaga), într-un limbaj intelectualizat, însă vizual și „de un voit prozaism“. Criticului i se pare că poezia lui Camil Petrescu își are nota ei singulară:

În dorința de a plasticiza „ideea“ pură, fără nici un alt ajutor străin, poetul ia voluntar atitudinea ascetică a mîncătorilor de lăcuste din pustii iudee, vrea să scoată poezie din detritusuri verbale. Pe lângă prozaismul voit al expresiei, el cultivă și metoda analizei. Ne-am obișnuit să privim poezia ca o sinteză; d. Camil Petrescu ne a zdrobit însă în cioburi oghinda fermecată a poeziei. Notația lui nu se exprimă totdeauna printr-o puternică imagine sintetică, ci lunecă adese la descripție analitică, la alăturarea tihnită de amănunte pozaice.²³⁴

Acest gen de discurs analitic, sărac în figuri, de notație atentă a detaliului banal, va reveni în poezia noastră în forme apăsate abia după completa epuizare a rezervoarelor poeziei reflexive. Chiar și după război, cînd poezia modernă europeană dă vădite semne de oboseală și începe să dovedească un mult mai mare interes pentru real, mulți poeți români nu vor ezita să facă în continuare apel la aceste rezervoare metaforizante, uneori din pur instinct mimetic, și după ce modelul poeziei reflexive va deveni revolut. Fascinația opulenței semantice și a esențelor oraculare ale rostirii poetice își va spune în continuare cuvîntul și în poezia noastră a deceniilor VII și VIII din secolul trecut.

Să nu uităm însă că tot acest proces progresiv de îmbogățire și rafinare a limbajului și de tematizare a poeziei românești, specific perioadei interbelice, a fost brusc întrerupt de aberația proletcultistă a anilor 1947-1965. Fiind vorba despre o poezie ideologizată, cu funcție de text propagandistic versificat, deturnată de la condiția ei normală de existență, a discuta aici implicațiile tranzitive negative ale limbajului acestei poezii ar fi curată pierdere de vreme. Am vorbit cu altă ocazie despre pericolele, crorile, derapajele ideologizante ale tranzitivității, e inutil să intrăm în amănunte, oricît de dureroasă ar fi situația în care s-a aflat timp de un deceniu și jumătate poezia autohtonă. Nu se poate vorbi în poezia „obsedantului deceniu“ despre o tranzitivitate reală, pentru că nu se poate vorbi acum nici despre o adevărată poezie.

Prima încercare majoră de tranzitivizare a poeziei noastre după modelul Whitman a fost declanșată – previzibil, am putea spune, dacă ar fi ținem seama de logica internă a metamorfozelor limbajului poeziei moderne – de Dimitrie Stelaru, Victor Valeriu Marinescu și de gruparea poeților din jurul revistei *Albatros* (Geo Dumitrescu, Sergiu Filerot, Ion Caraion etc.) încă din anii premergători celui de-al Doilea Război Mondial. Acum, „scrisul frumos va fi înlocuit cu agramatismul ostentativ, cuvintele vor fi împerechiate bizar, estetismul predecesorilor imediați va fi repudiat. Poezia nu se poate salva de sterilitate decît uitîndu-se pe sine și revenind la lume: angajîndu-se (moral, social), devenind instrument“²³⁵.

Un astfel de poet „angajat” în existența imediată, din păcate astăzi încă puțin cunoscut, este Victor Valeriu Marinescu, autorul volumului *Cele dintîi știri despre Victor Valeriu Marinescu* (1933), „personalitate poetică ce se cristalizează la confluența dintre bacovianism și starea de spirit avangardistă [...], primul poet român pentru care Bacovia devine un reper fertil, preluat conștient și revitalizat prin confruntarea cu noua sensibilitate a generației anilor '30”²³⁶. Criticul Ion Pop, autorul acestei caracterizări, atrage atenția asupra faptului că în intertextul poeziei lui Victor Valeriu Marinescu e prezent un Bacovia concret și tranzitiv, poetul prozaismului vieții cotidiene. De altfel, autorul *Celor dintîi știri...* promovează o poezie a „sincerității maladive, subversive”, deschisă spre toate aspectele vieții, privilegiind spontaneitatea în dăna literaturii, o poezie vitală, patetică, de o grandilocvență autoironică, venind în atingere și cu linia discursului lui Whitman și Voronca.

Din aceeași generație a anilor premergători războiului face parte și Geo Dumitrescu, poet impus după 1945 prin volumul *Libertatea de a trage cu pușca*. Geo Dumitrescu aduce în poezia sa teme sociale, morale, comunitare, într-un limbaj cu un vocabular colocvial, mizînd pe adresarea directă, deși de aspect retoric, pletoric, agitatoric. Poetul e un maiakovskian și un whitmanian în același timp. Însă între el și Whitman distanța e foarte mare, pentru că Geo Dumitrescu scrie deja într-o lume în care nu se mai poate spune totul, cu tabuuri și teme imposibil de abordat în mod frontal, ceea ce împinge nu o dată poezia sa spre un discurs verbos, de pură gesticulație demagogică.

NEOMODERNISMUL ANILOR '60-'70. În perioada postbelică revirimentul poeziei românești începe în anii '60, o dată cu primele cărți ale generației lui Nichita Stănescu. Cel puțin, aceasta e părerea cvasi-unanimă a criticii noastre, care nu se arată nici astăzi, la ora revizurilor, dispusă să țină seama și de unele cazuri izolate (gruparea de poeți din jurul revistei *Steaua*) sau de activitatea – oricît a fost ea de marginală sau discutabilă valoric – unor poeți de mai mică importanță afirmați înainte sau în timpul celui de-al Doilea Război. Configurația acestui moment a fost, totuși, mai complexă și mai nuanțată decît se spune și ea ar trebui să fie cîndva reconstituită.

Dar să rămînem la ceea ce pare clar. Vorbînd despre această nouă generație a anilor '60, implacabil vom repeta unele adevăruri care se știu. Congenerii lui Nichita Stănescu redescoperă poezia, ideea de poezie lirică, individualitatea, sentimentele, esteticul, arta. Dar ei nu fac o nouă poezie. Ei refac legătura cu poezia noastră interbelică și epuizează o substanță care nu apucase încă să se manifeste complet. Există și la șaizeciști o foame de cuvinte, o nesățioasă vînătoare de imagini, o căutare de simboluri cu mare forță de acoperire, însă nu ca la mari poeți dintre cele două războaie. Graba lor e de a regăsi

normalitatea rostirii lirice, reînstituind astfel un spațiu al literarului care fusese multă vreme interzis.

Prospețimea și noutatea lor, despre care s-a vorbit atât de mult în deceniile VII și VIII, sînt aparente, derivă dintr-o simplă determinare contextuală. Originalitatea șaizeciștilor e discutabilă, fiind mai degrabă o formă de lectură aplicată la un alt real istoric, reprezentat după aceleași tipare metafizice de extracție modernistă. Mulți dintre ei (Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituș) sînt niște blagieni. În primele sale volume, Nichita Stănescu absoarbe destule ecouri eminesciene. Cezar Baltag valorifică o anume dimensiune a poeziei lui Ion Barbu. Ion Gheorghe, și nu numai el, redescoperă folclorul, bizantinismul imaginilor de filieră gindiristă, universul fantasticului popular. Aspecte clare care vin din simbolism, din suprarealism, din expresionism, din poezia lui Arghezi, Maniu și Pillat sînt iarăși de identificat în această poezie. Senzația repunerii în funcțiune a unor retorici de-a gata nu ne poate astăzi scăpa, mai ales că, de o vreme încoace, în cazul poezilor încă activi, poezia generației '60 e căzută în manierism și autopastișă.

De fapt, prin această generație entuziastă și în bună măsură autodidactă, formată pe cărți de poezie interzise și astfel pornită în căutarea unei normalități literare care nu are în sine nimic spectaculos, dar care în epocă e promovată ca o realizare de excepție, se afirmă ceea ce am putea astăzi numi *neomodernismul* românesc, fenomen cu un implacabil conținut estetizant. El se face cunoscut printr-un limbaj expansiv, metaforic, năvalnic și dînd senzația de spontaneitate, dar asta într-un spațiu de la bun început aseptizat, între niște foarte precise limite ideologice, vorbind prea puțin despre realitatea empirică, despre omul de zi cu zi și despre viața imediată din România anilor '60-'70 ai secolului trecut. Se cade astfel într-un soi de anistorism al creației, ireal și inofensiv, „situat mereu dincoace sau dincolo de conștiință, dincoace sau dincolo de simțul identității și responsabilității”²³⁷.

Or, realitatea în care trăiesc acești poeți e realitatea comunistă din perioada deschiderii. Această realitate își are și partea ei de cotidian, cu elemente grotești, hilare și absurde, ea subînțelege și existența unor tensiuni sociale direct observabile, e o realitate în plină schimbare, cu un orizont utopic de viață, impus de sus, dar și o realitate a suferinței, a mizeriei și a plictiselii, sumbră, apăsătoare și lipsită de perspective, controlată de un limbaj standardizat, ideologizat, în care dominantă e limba de lemn a partidului. Poeți generației '60 scriu ca și cum această limbă de lemn nu ar exista, nu i-ar atinge. Ei par să trăiască în cea mai bună dintre lumi posibile.

Pe ei nu-i interesează realitatea, ci poezia. Ei vor să apere poezia de imixtiunile banale ale vieții, se ferească de adevărurile existenței cotidiene ca dracul de tămii și cred că dacă poezia lor poate regăsi

temele marii noastre poezii interbelice totul e rezolvat. Așa cum arată Ștefan Borbély într-un articol, „se pot depista în cărțile celor mai buni reprezentanți ai acestei generații indiciile clare ale unei existențe în constrângere, un mod paradoxal de eludare a libertății”²³⁸, esteticul fiind în cazul lor o modalitate de manifestare a idiosincraziei față de traumele „obsedantului deceniu” – realitate negativă producătoare de complexe și sentimentul culpabilității. În aceste condiții, Caius Dobrescu, unul dintre optzeciștii celui de al doilea val, observă, dintr-o perspectivă lucidă și dezinhibată, posterioară anilor '90:

„factori de decizie” s-au aratat toleranți și permissivi față de un limbaj poetic având nu puține puncte comune cu discursul oficial: lipsa totală de tranzitivitate, abolirea referinței la lume și întoarcerea spre sine sau spre un „dublu artificial al realității” [...], dezinteresul pentru comunicarea reală cu cititorul, privilegiul unui tip de comunicare potențial și unilateral, în care poetul, priceput în filosofie, astronomie, geometrii superioare, cibernetica și Cabala, devine o autoritate absolută.²³⁹

Dar dimensiunea tranzitivă a limbajului e acum aproape inexistentă și datorită faptului că în subsidiarul ideologiei șaizeciste se face simțită în mod firesc și ideea că, într-un regim politic constrângător și coercitiv, numai un limbaj metaforic-oracular permite existența adevărului comunicat aluziv. Astfel de încercări sporadice de vorbire aluzivă au existat. Fundamentală rămâne însă la acești poeți incapacitatea lor de raportare la real. Pentru ei, pînă și adevărul spus direct, într-un discurs de factură nemetaforică, e tot un adevăr „poetic”.

Semnificativă din acest punct de vedere e încercarea lui Nichita Stănescu de a testa limitele exprimării denotative și ale limbajului transparent într-un volum, *Laus Ptolemaei*, care nu are nici o legătură cu prezentul și viața cotidiană, ci încearcă să regindească, dintr-o perspectivă metafizică personală, cosmologia unuia dintre vechii gînditori greci, într-un limbaj apoetic, de pură speculație intelectuală.

Un caz mult mai interesant e acela al lui Marin Sorescu, poet cu multiple inclinații tranzitive, valorificate în primele sale cărți prin strategii parodice și ironice, pentru a ajunge din 1973 încolo, prin cele trei volume ale ciclului *La lilieci*, la o poezie narativ-dialogică pe teme rurale, care absoarbe nesățioasă în cuprinsul ei toate atributele și procedeele consacrate ale prozei. Așa cum observă Eugen Negrici, în aceste volume de factură epică și dramatică,

adică în tablourile și scenele rememorate fără inflexiuni elegiace, fără metafore, ca și în istorisirea prozică, indiferenta a unor intimplări din lumea satului; nu mai poate fi sesizată o orientare a substanței artistice într-un sens euristic. Orice intenție aparentă de ordin artistic a disparut, începînd cu preocuparea pentru limbajul liric și sfîrșind cu organizarea compozițională.²⁴⁰

Marin Sorescu procedează aici la o radicală operație de depoetizare, cu consecințe pozitive în planul surprinderii autenticității și malformațiilor spiritului țărănesc din satul românesc postbelic din

cîmpia Olteniei. Și totuși, acest gen de poezie, colorată și gălăgioasă, situată la gradul zero al limbajului cotidian, sfîdînd orice idee de structură poetică, într-o libertate a rostirii cu zone savuroase de umor și ironie, nu va avea influență asupra poeziei noastre a momentului și nu se va constitui nici într-un element semnificativ al *background*-ului creator al tinerilor poeți ai anilor '80.

După generația lui Nichita Stănescu, o afirmare spectaculoasă, deși de scurtă durată, cunoaște grupul clujean al poezilor, reușiți în jurul revistei *Echinox*, una dintre principalele falange ale generației '70, care promovează o poezie inteligentă și rafinată, fascinată de livresc și de natură, o natură livrescă și aceasta. Echinoxistii sînt niște poeți ai vegetalului și ai bibliotecii, ai purității presocratice a intelectului și ai melancoliei culturale. Nici ei nu vor să vadă realitatea imediată a vieții, nici ei nu vor să ajungă la directetea rostirii. Și ei sînt obsedați de literatură, de estetică, de artă, de poza creatorului predestinat, de limbajul subțire al cărților.

Ei fac un fel de poezie a primei generații de intelectuali, o poezie de fragilități existențiale și subtilități retorice, elemente descoperite cu uimire și incintare și poetizate ca atare, pînă la căderea involuntară în stereotipie. Echinoxistii (Adrian Popescu, Ion Mircea, Ion Pop, Dinu Flămând) fac parte dintr-o generație „preocupată nu atît de problematica, cît de modul de abordare a acestei problematice, ancorată, deci, într-o subtilă transgresie de la ce la *cum*”²⁴¹.

TRANZITIVITATEA PRE-OPTZECISTĂ. S-a manifestat însă tot la Cluj, anterior chiar generației lui Nichita Stănescu, și o poezie care încearcă să se apropie de realitatea cotidiană a vieții, e adevărat fără a lăsa să pătrundă în spațiul ei prea multe ecouri sociale directe. E poezia poezilor grupați în jurul revistei *Steaua*: Petre Stoica, Aurel Rău, Victor Felea, Aurel Gurghianu, A.E. Bakonsky. Interesul pentru aspectele mărunte ale existenței și pentru un limbaj mai puțin opulent și mai precis, trăgîndu-și energile punctuale din anonimatul cuvintelor de fiecare zi, e în cazul acestor poeți evident.

Poezia lor nu se materializează într-un discurs care să atace frontal cotidianul lumii comuniste, ci e creația unor marginali înclinați spre hedonism și micile bucurii și tensiuni ale traiului zilnic. Această poezie mizează pe spontaneitate, pe descrierea percepțiilor, gîndurilor și stărilor privilegiate ale vieții intime, pe notație și fragmentarism.

În același plan al temelor minore ale vieții se situează ulterior poezia lui Emil Brumaru, un șaptezecist fascinat de spațiul casnic și de lumea vegetalului domestic, captiv de bună voie al unui discurs tandru-ironic, de o inventivitate inepuizabilă, centrat pe metaforismul calosil. În linia epurării limbajului poeziei de ceea ce el are de prisos și a dicteului cerebral și anamnetic se plasează Virgil Mazilescu, unul

dintre precursorii poeziei generației '80, mai ales la nivelul sintaxei și al economiei de mijloace semantice.

Din cohorta poezilor șaizeciști, în mijlocul cărora s-a manifestat tot timpul ca un solitar, se desprinde Mircea Ivănescu. El scrie o poezie la fel de diferită de poetica șaizecistă ca și oniricul Leonid Dimov. Însa Mircea Ivănescu nu este un client al visului lucid, ci, cel mult, un „promeneur solitaire”, cultivând reveria în cotidian și livresc.

Discursul său e unul cu evidente intenții tranzitive, pentru că poetul e un căutător al înțelesului ultim al lucrurilor, un pelerin al drumului sofisticat, prin acumularea explicațiilor, detaliilor și nuanțelor, spre acest înțeles ultim în care eul ca persoană civilă ar vrea să se confunde cu ființa, ca invariantă ontologică. Putem vorbi aici despre o culturalizare a cotidianului, cu efect anonimizator, dar și despre o teamă a celui care scrie față de propriul eu biografic pe care poezia îl despuiază de toate membranele sale de protecție, ceea ce conduce la continua lui dedublare. Mircea Ivănescu e un disimulat nemulțumit de propriile sale disimulări, un nehotărît care caută certitudinile pentru a le respinge, un resemnat care se revoltă, un poet al imaginației culturale și al fantasticului cotidian. La el primează autoironia, pastișa, bonomia, aluzia, insinuarea, descrierea nudă, narativitatea stărilor, imaginarul de bibliotecă.

Poezia lui Mircea Ivănescu nu are nimic de a face cu profunzimile cețoase, matriciale din poetica generației sale. Creația sa nu conține nimic grav, înalt, oracular. E poezia unui eu mic, a unei individualități lipsite de orgolii, a unui sine care știe suficient de multe lucruri despre propria sa deriziune și care nu pozează în cunoscător și căutător de taine. Tocmai prin aceste calități ale poeziei sale Mircea Ivănescu devine un poet pe care noua generație a anilor '80 și-l va revendica drept precursor.

GENERAȚIA '80. Ajungem, în sfârșit, și la momentul în care procesul de tranzitivizare a limbajului poeziei românești devine o operație concertată și, obiectiv vorbind, implacabilă și necesară. Această operație e inițiată și condusă de o nouă generație literară, afirmată de-a lungul întregului deceniu IX al secolului trecut, o generație redutabilă și prin modul polemic în care ea înțelege să se raporteze la contextul poeziei noastre postbelice, și prin ascutita ei conștiință teoretică.

E o generație care are o clară conștiință a ceea ce vrea să facă, a ceea ce nu mai trebuie făcut în literatura momentului. Luciditatea optzeciștilor rezidă într-un puternic sentiment al diferenței și al încadrării lor într-o altă matrice estetică decât aceea modernistă și neomodernistă, cu noi linii de forță și noi teritorii ale sensibilității de explorat. Mai trebuie să avem în vedere, acum, în anii '80, și senzația unei anume epuizări a domeniului canonic al literarității, neîncrederea

în metaforismul pedestru și psihologismul liricizant, ca metode de captare a realului.

Am văzut că limbajul poeziei anilor '60-'70 încă mai păstra o doză de inocență. Pe atunci entuziasmul ontologic al creatorilor lirici încă putea suplini liniștit conștiința critică. Ideea de frumusețe și stil nu intraseră încă în criză. Nu se simțea decît pasager și în forme discrete nevoia recursului la ironie. Expresivitatea metafizică a rostirii lirice era o dimensiune sacrosanctă. Tentația întoarcere la cuvintelor și a structurilor sintactico-retorice pe toate fețele, în speranța depășirii unor stereotipii ale literarului însuși, nu-și găsea nici o justificare. Există însă deja, cum am văzut, poezia lui Geo Dumitrescu, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru, Virgil Mazilescu sau, în aceeași linie depoetizantă și anti-oraculară, poezia lui Petre Stoica, Constantin Abăluță, Angela Marinescu, Victor Felea, A.E. Baconsky, autorul *Cadaurelor în vid*.

Aceștia sînt precursorii noului model poetic, o dată cu impunerea căruia modernismul românesc, în varianta sa reflexivă, poate fi considerat un fenomen epuizat, numai bun pentru ulterioare raportări parodice. Iar viitorii promotori ai acestui nou model, tinerii poeți ai anilor '80, sînt niște sceptici și niște lucizi, asumîndu-și o conduită literară în același timp de coloratură avangardistă și experimentală, lipsită de *parti pris*-uri și deloc îngăduitoare. Ei privesc cu suspiciune stilul, formele încetățenite ale comunicării prin literatură, ideea de poeticitate, structurile date ale genurilor și speciilor, promovînd îndoiala metodică față de tot ceea ce înseamnă temă importantă, subiect de succes, orizont de așteptare garantat.

Unul dintre meritele importante ale optzeciștilor e acela că au reușit să păstreze într-o stare de extraordinară vivacitate limba română, subminîndu-i poncifele, regăsindu-i marele potențial ironic ascuns sub mantaua lui Caragiale, dezamorsîndu-i virtuțile hipnotice, demobilizatoare. N-au contestat în felul acesta doar rigiditatea mincinoasă a limbii de lemn, într-un moment de sporită agresivitate a acesteia asupra spațiului public, au înnoit în mod radical și limbajul literar, încă puternic marcat prin ecourile neomodernismului generației lui Nichita Stănescu, de toate stilisticile de gen ale literaturii interbelice.

Canonul tranzitiv al poeziei românești se impune abia acum. O dată cu noua generație intră cu adevărat în poezia noastră biografia omului comun, adevărurile vieții cotidiene, colocvialitatea vorbirii, anonimatul existenței, normalitatea stărilor, sentimentelor și reacțiilor, revolta morală, atitudinea civică, meditația deschisă, în linia empirismului și analitismului englez, asupra limitelor limbajului și ale poeziei, autenticitatea, sinceritatea, direcția rostirii.

Prin Mircea Cărtărescu, Ioan Flora, Rodulus Bucur, Florin Iaru, Liviu Ioan Stoiciu, Magda Cârneci, Alexandru Mușina, Bogdan Ghiu, Ion Stratan, Mariana Marin, Călin Vlasie sau mult mai tinerii Andrei Bodiu, Simona Popescu, Caius Dobrescu și ceilalți, întreg sistemul de

referință al poeziei noastre face trecerea – ca influență artistică și punct predilect de lectură – de la spațiul cultural francez la cel englez și american. E o schimbare cu consecințe importante în planul vocabularului, al sintaxei, dar și în modul de a privi lumea. Poezia românească cunoaște acum un masiv proces de tranzitivizare, nici în prezent încheiat, condus spre ultimele sale consecințe prin poezii așa-numitei generații '90 (Cristian Popescu, Ioan Es. Pop, Marius Daniel Popescu etc.). Trebuie precizat din capul locului că nu toți poeții optzeciști manifestă în discursul lor clare opțiuni tranzitive. Însă pe toți îi interesează cu evidență trei probleme, formulate cu toată responsabilitatea, dincolo de orice metafizică spectaculară: realitatea, cititorul și limbajul poeziei, regândit acum în dimensiunea lui comunicativă. Ei nu cred în acea simbolistică ieftină mimînd eroismul condiției umane sau tragedia autohtonă a clasei țărănești, nu mai agrează orficul și oracularul, originile și increatul, nu mai idealizează natura, nu mai resping lumea urbană, nu mai cunosc mirarea acelui subiect care-și privește miinile și constată că ele sînt absurde, ei nu mai inventează false probleme și false limbaje, ei vor să aducă poezia cît mai aproape de autenticitatea vieții și a comunicării de zi cu zi.

Accasta nu înseamnă că ei vor evita în totalitate metaforele, simbolurile, procedeele poetice cunoscute, că vor ajunge să scrie așa cum vorbesc, fără nici un fel de precauție tehnică, practicînd o rostire albă, amorfa, elementară. Însă acești poeți vor arunca în derizoriu toată gravitatea poeziei generației lui Nichita Stănescu. Vor parodia teme, structuri, forme, subiecte, modalități de construcție metaforică, atitudini și tipare sintactice și vor aduce poezia de la spontaneitatea ingenuă la știința construcției. Vor refuza gesticulațiile grandilocvente, ezoterice, pentru că însăși condiția lor socială marginală le va interzice să fie niște poeți ai gesturilor superioare, teatrale. Vor încerca să privească realitatea cotidiană cu ochii deschiși, recurgînd, în nu puține cazuri, la aluzia și sugestia ironică doar pentru a putea comunica și ceea ce nu se putea comunica în mod direct.

Poezia optzecistă este o poezie puternic legată de contextul socio-cultural în care ea s-a născut și care constituie cîmpul ei predilect de explorare. O dată cu ea criteriul poeticului cunoaște o răsturnare spectaculoasă. Importantă nu mai e acum poezia ca spațiu al unei atemporalități privilegiate, ci realitatea ca loc al tuturor tensiunilor vieții, important nu mai e acum eul metafizic, ci eul biografic al celui care scrie.

Mulți optzeciști sînt niște deconstrucitori și niște parodiști ai limbajelor poetice care-i preced. Într-un poem astăzi celebru, *O seară la operă*, Mircea Cărtărescu parodiază toată poezia românească de la Iancu Văcărescu la Nichita Stănescu. Ion Stratan e, printre altele, un autor de *ready-made-uri* caragialiene. Florin Iaru dovedește o redutabilă vervă satirico-parodică de factură intertextuală. Cert este că

optzeciști nu mai pot lua în serios nimic din toată mitologia poeziei moderniste.

PUNCTE DE VEDERE TEORETICE. Poetica modernistă e repudiată cu vehemență, fără nici o ezitare. Iată o intervenție din 1986 a lui Mircea Cărtărescu:

O liniște imensă, suspectă, emana din întreaga poezie modernistă în acest secol neliniștit. Astăzi caracterul dictatorial al vîzului în poezie, cu tot ce implică el (renunțarea la umanism, la comunicare, la plăcerea lecturii, la căldura și catifelarea vocii) a căpătat proporțiile unui dezastru. Poezia a rămas fără public iar poetul a ajuns să nu se mai poată exprima pe sine însuși în propriul său text, să producă lucruri străine de persoana sa reală. Din poemele unui modernist, chiar remarcabile estetic, nu putem ști cine este de fapt acel poet, cum trăiește, ce gîndește despre viața. Frîngerea punților dintre text și referent, salutară la sfîrșitul secolului trecut, a devenit azi însuși portabila. Nu se mai poate respira în niște tipare poetice care pierd denotatul într-o pulbere de conotații.²⁴²

Un alt lider teoretic al generației, poetul Alexandru Mușina, susține încă din 1982, cînd literatura optzecistă se afla abia la începuturile ei, necesitatea unui *nou antropocentrism*, caracterizat prin „centrarea atenției pe ființa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existența noastră de aici și de acum și o anume «claritate a privirii»”²⁴³. El afirmă, de fapt, cauza unui nou sincronism, arătînd că toată poezia mondială postbelică a început de mult să se apropie de viața de toate zilele, prin asumarea cîtorva noi trăsături:

Poeții redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzațiilor „imediate”, a „privirii directe”. Resurrecția obiectivismului american de după 1950 e semnificativă. Privirea trebuie să fie „obiectivă”, în sensul că între ea și realitate nu trebuie să se interpună lentilele diverselor mitologii, clișeele culturale etc. Aceasta îi conferă un plus de claritate, de autenticitate [...]. În același timp, poezia devine mai *personală*, crește *angajarea existențială* vizavi de propriul text. [...] Mai *modestă* totodată, mai puțin supra sau paraumană, mai puțin mitică și mai mult cotidiană se vrea această poezie. Mai mult chiar, atît în „producerea” cit și în interpretarea poeziei, accentul se deplasează [...] de la *text* la *receptor*, de la *intensitatea stilistică* la *intensitatea comunicării*.²⁴⁴

Alți poeți optzeciști susțin idei similare. Lui Matei Vișniec importantă i se pare relația dintre poezie și individualitate:

Singurul loc în care poezia poate semnifica ceva este lumea contemporană individuală. Acolo, în firea sfîrșitului, poezia mai poate modela ceva și din aceste mici șlefuiiri ale crudităților noastre intime se mai poate aprinde o undă de comunicare normală între indivizi cu creiere identice și cu viziuni diferite. Poezia poate umaniza, dar nu în marșuri și în misiuni de umanizare.²⁴⁵

Romulus Bucur consideră că esențială în noua retorică a poeziei anilor '80 este „senzația de autenticitate”²⁴⁶. Nichita Danilov caută notele caracteristice ale noii percepții vizuale:

Artistul nu comentează și nici nu e nevoie să comenteze asupra celor înregistrate de privirea sa. Văzul său „nu e doar o oglindă neutră și indiferentă”, ci „o oglindă activă, care interpretează văzind și vede interpretând”. El „nu privește cu ochii, ci prin intermediul ochilor, privește cu conceptele”.²⁴⁷

Liviu Ioan Stoiciu constată:

...noul poet reactualizează legătura de suflet și inimă cu aceeași lume din jur, cumva altfel decât înaintașii: mai puțin egoist, să zicem, mai puțin conformist cu sine, nu atemporal și nu fără un spațiu definit („aici” și „acum” îi sint stapini, în căutarea personalității originare) . Noul poet ia „omul și viața” așa cum sint, ce e ființa noastră în întreaga sa complexitate de sistem anatomobiologic, psihic, moral, cognitiv.²⁴⁸

La rindul ei, Simona Popescu pledează pentru o regăsire a dialogului poeziei cu cititorul printr-un limbaj al imedierii:

Cel mai potrivit ar fi poate un limbaj tranzitiv, transparent, ne mediat, multifuncțional, care să și recâștige funcția de comunicare reală, cu implicații morale, psihologice, etice în sensul cel mai înalt (estetic) al acestor cuvinte.²⁴⁹

În realitate, toate aceste caracteristici ale poeziei optzeciste sînt elementele unui program formulat cu luciditate, de acei poeți cu o mai pronunțată conștiință teoretică încă din momentul cînd ei abia se pregăteau să debuteze. Iată o descriere cvasicompletă – devenită astăzi, după consumarea parțială a istoriei acestei poezii, de o mare exactitate – a principiilor care animă scrisul generației '80, făcută de Magdalena Ghica (Magda Cărneci) într-un răspuns la o anchetă intitulată *Dreptul la timp* a revistei *Echinox*, din 1979:

Nimeni, cred, nu mai poate nega existența unei „generații '80”, dar nu „în virtutea unei similitudini cu individualitatea generației '60”, ci, dimpotriva, în virtutea unei asumări și depășiri polemice a acesteia. S-a observat deja (și s-au „clasat” în concepte) „reificarea” realului și a discursului acestei poezii, „prozaismul” ei căutat, anexarea celor mai diverse și mai contradictorii domenii ale imanenței și imaginării, fără nici o limitare, fără nici o pudoare, fără vechile prejudecăți și pretenții, instituind poate altele, o asumare „la singe” a lumii și implicit o angajare mult mai profundă, mult mai subtilă, mai nuanțată, dar prezentă întotdeauna, în condiția ei.

De-metaforizarea și directetea discursului, o retorică discursivă și complexă, de largă respirație și amploare, tonul „deliricizat” și „banalizat”, construcția pe mai multe etaje și mozaicată a versului. Asumarea ironiei și comicului, a grotescului și derizoriului, ca pe categorii la fel de capabile (și poate mai oneste, mai critice, mai implicate) să „dezvalue esența”, ca și tragicul, liricul, ori sublimul.

Asumarea, din interior și fără false alarme, temeri, clamări, a condiției umane și a societății tehnologice contemporane, cu binele și răul ei, nu numai la nivelul vocabularului ci și la cel al construcției interioare a versului, la nivelul sintaxei, dacă se poate spune astfel, la nivelul intim al imaginii, și mai ales la nivelul unui mod nou de a simboliza și a gândi simbolul.²⁵⁰

ACOLADĂ. Dacă ar fi să recapitulăm trăsăturile relevate pînă acum, am putea face următorul inventar de concepte: referent, denotație, „nou antropocentrism”, claritate, biografie, cotidian, senzație, obiectivism, autenticitate, angajare existențială, (re)umanizare, comunicare, individualitate, personalitate, om concret, livresc, limbaj tranzitiv, reificare, prozaism, imanență, imaginar, demetaforizare, directete,

deliricizare, banalitate, ironie, comic, grotesc, derizoriu, societate tehnologică, sintaxă, imagine, simbol. Sînt concepte astăzi implacabile atunci cînd e adusă în discuție poezia autorilor citați mai sus sau cărțile altor optzeciști și postoptzeciști ca Marta Petreu, Călin Vlasie, Ioan Flora, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Elena Ștefoi, Emil Hurezeanu, Petru Romoșan, Augustin Pop, Viorel Mureșan, Aurel Pantea, Liviu Antonesei, Virgil Mihaiu, Gheorghe Iova, Ioan Moldovan, Gheorghe Ene, Traian Ștef, Dumitru Chioaru, Andrei Bodiu, Mihai Ignat, Dumitru Crudu, Marius Daniel Popescu, Ioan Es. Pop, Cristian Popescu și încă mulți alții.

N-a fost în intenția acestei foarte rapide priviri asupra metamorfozelor poeziei românești în relația ei cu tranzitivitatea să treacă și la analize de text sau să prezinte cit de sumar personalitatea poetică a celor enumerați mai sus. Am preferat o caracterizare în bloc, și asta nu din motivul că generația '80 e încă o generație nedecantată valoric, ci datorită faptului că această generație, prin masiva ei acțiune colectivă, impune în poezia noastră a anilor '80 o nouă paradigmă a sensibilității, un nou canon retoric – cu valoare de noutate, însă avînd deja o bogată tradiție în poezia americană și europeană – care se constituie, într-un fel, în piatra de mormînt a modernismului românesc de factură reflexivă.

Elementele tranzitive sînt, cum se poate vedea și din inventarul de concepte alcătuit mai sus, precumpănitoare în discursul acestei generații. Deschiderea poeziei optzeciste spre cititor, spre real, spre un limbaj transparent și autentic, spre biografie și confesiunea directă sînt date incontestabile, confirmate astăzi și de textele unor foarte tineri poeți, afirmați în marea lor majoritate în ultimul deceniu, care, în ciuda unor orgolioase declarații delimitative, nu fac altceva decît să continue, într-o notă denotativă mai puternică și printr-o agresivitate lexicală sporită, acest model.

Am văzut de-a lungul discuției din acest capitol că modelul tranzitiv reprezintă unul dintre cele trei aspecte ale poeziei lumii moderne, așa cum s-a conturat ea după 1850. Există o mulțime de motive care mă îndreptătesc să afirm că în momentul de față acest model e cel mai dinamic dintre ele, fiind în bună măsură inclus, ca un element de consistență, în noua paradigmă a postmodernității. Faptul că din anii '70-'80 înapoi, în România a început să se scrie un alt fel de poezie – avînd la bază tocmai această conștiință tranzitivă – ține de același proces de sincronizare a literaturii noastre cu literatura lumii occidentale.

Un lucru este cert: această schimbare de limbaj și atitudine ar fi fost mult încetinită dacă mari poeți analizați în capitolul de față, la care se adaugă imediat opera capitală a lui Eliot și Pound, nu ar fi făcut parte din lecturile de căpătîi ale tinerilor poeți români din anii '80.

Poezia tranzitivă nu este o poezie facilă, fapt pe care îl putem constata urmărind producția poetică autohtonă din ultimii douăzeci de ani, în care, ca și în cazul oricărui alt tip de poezie, valoarea este asaltată de non-valoare, talentul de impostură, știința construcției exacte de diletantismul cel mai pedestru. Însă câteva nume certe, reprezentative pentru acest tip de poezie, există deja. Fie că a intrat sau nu în faza sa postmodernă, trebuie spus că poezia românească de azi își găsește în dimensiunea tranzitivă a actului poetic un element de forță. El merită să fie analizat cindva cu toată atenția, într-un studiu de amploare, care să despartă definitiv apele de uscat.

14. REPEDE OCHIRE RETRO/PROSPECTIVĂ

AMERICANI ȘI EUROPENI. Cîteva scurte concluzii și ipoteze explicative se impun acum. N-am urmărit în secvențele anterioare proiectarea unei adevărate istorii a poeziei tranzitive, prin inventarierea tuturor „cazurilor” reprezentative. De altfel, criteriul selectării și discutării autorilor incluși în această panoramă n-a fost atît unul istoric, cît mai degrabă unul morfologic și „geografic”. Am ținut însă seama și de principiul înlănțuirii cronologice și am încercat în unele cazuri (Montale, Bacovia, Maiakovski) să propun interpretări neortodoxe, în consonanță cu teoria tranzitivității schițată la început.

Cum s-a putut constata, ideea de tranzitivitate nu are doar o valoare lingvistică sau stilistică. Ea privește și relația celui care scrie cu cititorul și felul în care creatorul își concepe propriul eu. Am încercat să țin seama de toate distincțiile teoretice inițiale și să nu le aplic abuziv asupra operei autorilor comentați. E limpede, de pildă, că Pessoa nu este doar un poet tranzitiv, că problema ermetismului poeziei lui Montale nu e chiar atît de simplă și clară pe cît am lăsat să se înțeleagă, că Anna Ahmatova e încă o prizonieră a poeziei de tip *versus*, că tranzitivitatea lui Frost conține și destule aspecte simbolice etc.

Dincolo de aceasta, discuția din acest capitol n-a urmărit doar textele poetice în sine, ci și, sau mai cu seamă, aspectele teoretice ale tranzitivității, depistabile în unele texte de poetică personală ale celor analizați, aspecte care – vedem acum – pot conduce la conturarea retroactivă și a unei alte paradigme a poeziei moderne, paradigmă ce pare astăzi, pentru multă lume, o pură descoperire postmodernistă.

Această scurtă istorie a poeziei tranzitive conține o mulțime de poeți americani. Destule nume importante au fost lăsate pe dinafară: Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, W.H. Auden, Elisabeth Bishop, John Berryman și alți poeți mai tineri. Mă simt obligat să precizez că nu sînt neapărat un cititor fascinat de poezia americană modernă și contemporană. Probabil însă că iluzia contrară s-a produs.

Și totuși, relativ la problema tranzitivității, trebuie să recunoaștem că, dacă în cazul europenilor ne aflăm în fața unor situații izolate, în ce-i privește pe americani, începînd cu Whitman, la ei putem descoperi o mentalitate comună, specifică, veche de aproape un secol și jumătate, constituită într-un model cultural alternativ. Nu mi se pare deloc întîmplător faptul că T.S. Eliot (care a fost englez) și Ezra Pound (care a fost american) sînt doi poeți atît de greu de încadrat în tipare, pentru că ei se află pe o linie de interferență a reflexivității cu tranzitivitatea. Ar fi de văzut într-un studiu aplicat în ce măsură modelul poeziei moderne instituit de Poe, Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud a fost modificat de apariția în poezia europeană a deceniilor II-IV din secolul trecut a scrierilor lui Eliot și Pound.

Însă în ce privește poezia reflexivă, modelul lui Hugo Friedrich (în care cei doi mari poeți nu pot fi încadrați) e destul de exact. El nu poate fi pus sub semnul îndoielii, e complex și nuanțat, se întemeiază pe analize și exemple mai mult decît convingătoare, reușind să inventarieze aproape toate simptomele poeziei reflexive. Acest model are un singur defect: e reductiv și parțialist, el vorbește doar despre una din fețele poeziei moderne.

Astfel încît, dacă e să căutăm în poezia secolului nostru o noutate alta decît cea descrisă și teoretizată de Hugo Friedrich sau Carlos Bousoño, atunci va trebui să mergem la sursele pe care am încercat să le evidențiez aici. Sînt și alți poeți care ar fi putut fi aduși în discuție. În aria poeziei europene am fi putut avea în vedere alte cîteva nume: Pasternak, Pavese, Ritsos, Prévert, Elitis (cel din ultimele poeme), Voznesenski, Vallejo, chiar dacă ele nu reprezintă tranzitivitatea la modul integral.

DISCRIMINĂRI SOCIO-CULTURALE. Dar să revenim la poezii americani, pentru că directetea discursului poetic și interesul pentru viața de zi cu zi a omului modern sînt, în ce-i privește, aspecte în timp devenite banale. Cum se poate astăzi constata, esențial pentru întreaga evoluție a poeziei americane este momentul Whitman și nu momentul Poe – poet de o deosebită importanță pentru noi, europenii, și mai ales pentru poezia franceză modernă, aflată sub semnul lui Baudelaire, Mallarmé și Valéry.

Nu are rost să mai trecem încă o dată în revistă trăsăturile poeziei whitmaniene. Că poezia americană a fost într-un fel obligată să se dezvolte în sensul poeziciei impuse de volumul *Fire de iarbă* ne-o pot dovedi și aceste considerații ale lui Petru Comarnescu, făcute într-un moment în care mulți dintre poezii de peste Ocean aduși în discuție în cadrul acestei cărți nici nu existau:

Noua poezie americană, antiromantică, antididactică, antisentimentală, este o poezie vie, radicală, științifică, adîncind psihologia omului, exprimîndu-i suferințele,

nevoile, elanurile, aducînd umor, ironie, dar și profetism și generozitate socială [...]. Poetii noi iubesc viața și lumea, chiar dacă sufar mai tare înca decît ceilalți, din pricina sensibilității lor sau nu pot înțelege totul. Realismul lor social este considerabil lărgit, iar întrebuintarea vorbirii curente, a viziunilor și sonorităților unui secol mașinist, a procedurilor științifice și gazetărești – imbinat adesea cu o vastă cultură umanistă – le conferă mijloace de expresie mult mai variate și mai adecvate, apropiindu-i pe ei, poeți, de ceilalți muritori cu care se identifică deplin.²⁵¹

Am văzut că realismul poeziei directe, care se apropie de viață și democratizează relația cu cititorul, a fost sesizat și de Carlos Bousoño în studiul său, *Teoria expresiei poetice*, în legătură cu unii poeți europeni, însă acolo părea să fie vorba doar de o excepție care confirmă regula poeziei reflexive. De ce acest realism s-a manifestat cu precădere, încă de la începuturile secolului trecut, în poezia de limbă engleză, e o chestiune la care nu se poate răspunde aici, doar în câteva rînduri și fără aportul unor serioase observații de etno-sociologia culturii. Există însă câteva adevăruri ale metamorfozelor poeziei de la 1850 încoace care nu pot fi trecute cu vederea.

Dacă-l excludem pe Poe, ca necuropean, cei trei părinți ai modernității – după părerea cvasiunanimă a criticilor de poezie –, Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, au fost francezi. Simbolismul este o direcție poetică ale cărei linii de forță au fost trasate în arii culturale de limbă franceză (incluzîndu-i aici și pe belgienii Maeterlinck și Verhaeren). Unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai modernismului, în artele plastice și în poezie, Apollinaire, a fost animatorul vieții literare și artistice pariziene din primele decenii ale secolului trecut. Suprarealismul, care reprezintă, după părerea mea, momentul de vîrf atins de estetica poeziei reflexive, chiar dacă ilustrat de o grupare eterogenă de poeți, l-a avut ca lider pe francezul André Breton și s-a născut în Franța anilor '20. După cum se știe, cultura franceză a avut o mare putere de penetrație în tot spațiul european, atît în a doua jumătate a secolului XIX, cît și în prima jumătate a secolului XX. Toate aceste constatări nu pot avea o valoare întîmplătoare.

Poezia reflexivă pare să fie o poezie specifică culturilor romanice în general. Din cei 17 poeți selectați cu texte reprezentative în *Anexa la Structura liricii moderne*, 13 sînt francezi, spanioli și italieni. Să fie aceasta o constatare fără semnificație? De ce însă spațiul cultural romanic al epocii moderne se dovedește un spațiu al dezumanizării, al iraționalității, al transcendenței fără substanță, al evaziunii din prezent și al irealismului? De ce realismul, gustul vieții, preferința pentru limba curentă, „populismul” și, cum spune același Petru Comarnescu, asumarea „viziunilor și sonorităților unui secol mașinist”, simpatia față de formele civilizației moderne sînt mai caracteristice poeziei americane de la Whitman încoace?

Un prim răspuns ar putea fi acela că începînd cu a doua jumătate a secolului XIX, lumea culturii europene, asaltată de enormul val al schimbărilor economice și tehnologice, și dominată – prin tipar,

reclamă, jurnalistică, producția de masă în domeniul cărții – de vizual și uniliniaritate, devine o lume pîndită de pericolul stereotipiei și al depersonalizării. Poezia reflexivă apare astfel ca o reacție la amenințările unui mediu de viață mult prea pozitivist:

Într-o lume în care socializarea, standardizarea și uniformitatea creșteau, scopul era de a sublinia unicitatea, caracterul pur personal al experienței; într-o lume a raționalității „mecanice”, scopul era de a afirma alte moduri prin care ființele umane să se poată exprima și de a privi lumea ca pe o serie de tensiuni emoționale care urmează o logică diferită de cea a lumii raționale și sesizabilă numai în imagini disociate sau în reveriile curentului conștiinței.²⁵²

Nu doar poezia metaforică a unicității psihice și a dispersiei sintactico-semantice se înscrie în acest context, ci și, în proză, așa-numita mișcare *stream of consciousness*, care va duce, cum am văzut cu o altă ocazie, la apropierea romanului de tehnicile discursului liric.

Trăind în aceeași lume modernă a proliferării tehnologice, doar că lipsită de o tradiție culturală consistentă și de cultul ierarhiilor sociale, scriitorii americani au mai puține responsabilități în raport cu mitul, metafizica și unicitatea psihică a ființei umane și ei devin promotorii unui realism comportamental și ai unui discurs tranzitiv avînd o mai mare încărcătură de autenticitate, de umanitate în ultimă instanță. Diferența dintre ei și europeni e una de opțiune în planul sistemului de valori ale vieții, nu de grad de civilizație.

ANALITIC ȘI SINTETIC. Trebuie, mai departe, să revenim, măcar pentru un moment, la distincția lui Boussoño dintre caracterul analitic al limbii comune și caracterul sintetic al limbii poeziei, ca și la observația mea că analitismul și sintetismul sînt, de fapt, niște trăsături ale însuși spațiului poetic în posibila sa organizare tipologică. Or, se poate constata fără prea mari eforturi că poezia tranzitivă e mai analitică decît cea reflexivă, nu numai la nivel lingvistic și stilistic, ci și prin conținutul și scopurile sale. Imagismul, obiectivismul, biografismul lui Lowell și „proiectivismul” lui Olson sînt ideologii poetice tutelate de voința descompunerii realului, a limbii și a individualității în factorii lor constitutivi.

În poezia americană realitatea în întregul ei e retrasă de sub egida simbolurilor și corespondențelor transcendente și analizată, detaliată în unități minimale, desfășurată în secvențe, transformată într-o suprafață de suprafețe. Ne aflăm în fața unei poezii alcătuite din straturi de aparențe suprapuse care nu învelesc în ultimă instanță nici un miez și nu au de ascuns nici un mister. Să fie acesta un efect al structurii limbii engleze, mult mai net disociativă în modul său de raportare semantică la lume și mult mai relațională în planul raporturilor sintactice? Putem spune că istoria limbii engleze este istoria îndepărtării ei de structurile flexionare ale exprimării?²⁵³

Marshall McLuhan, în cunoscuta sa lucrare *Galaxia Gutenberg* și în linia întregii sale demonstrații asupra importanței scrisului și tiparului în dezvoltarea umanității, notează:

Flexiunea este firească pentru o cultură orală sau auditivă, deoarece este o formă de simultaneitate. Cultura alfabetică fonetică tinde să reducă puternic flexiunile în favoarea gramaticii poziționale vizuale.²⁵⁴

Filosoful citează mai departe opinia unui lingvist contemporan care vede în mutarea accentului de pe elementele flexionare pe cele relaționale un eveniment cu consecințe importante în spațiul sensului. Iată despre ce este vorba:

Tendința generală de a înlocui flexiunea prin cuvinte distincte este schimbarea cea mai amplă și mai radicală din toată istoria limbilor indo-europene. Ea este semnul și, totodată, rezultatul unei conceptualizări mai clare a relațiilor. În general, flexiunea mai curând sugerează decât exprimă relația [...] Putem spune că relația poate fi legată de un cuvânt distinct numai cind ea e resumată cu un considerabil grad de claritate. Relația dintre concepte trebuie ea însăși să devină concept. În privința aceasta, tendința de a exprima relația prin cuvinte distincte este o evoluție spre precizie.²⁵⁵

Să reținem din aceste observații ideea că limbile flexionare favorizează, prin cazuri și declinări în primul rînd, sugestia și reduc posibilitățile exprimării directe. Limbile analitice – și engleza poate fi considerată limba cu caracterul analitic cel mai marcat dintre toate limbile indo-europene – pun accentul pe claritate, precizie și exactitatea conceptuală a cuvintelor. O limbă analitică e deconstrucționistă și anti-poetică prin chiar natura ei: nu învăluie, ci dezvăluie, nu ascunde, ci arată, nu sintetizează, ci descompune.

Nu poate fi, prin urmare, o întimplare faptul că gramatica generativă și transformațională e un produs al mediului lingvistic american și n-ar trebui să ne mire că această gramatică se aplică cu destulă dificultate la acele limbi europene mai pronunțat sintetice în structura lor lingvistică de bază. Nu e, de asemenea, lipsit de semnificație faptul că filosofia empiristă (Locke și Hume) și cea analitică (Școala lui Moore) se afirmă în același spațiu englez din care, la 1800, Wordsworth își lansează manifestul său antiromantic și antimitizant, care cere poeziei precizie, directete și asumarea pozitivității existenței.

Putem spune mai departe că structura analitică a unei limbi e susceptibilă de a impune o viziune și o gândire de aceeași factură asupra omului și asupra universului, însă în ce privește poezia ultimului secol și jumătate nu putem scăpa din vedere nici modificările esențiale pe care tehnologiile lumii moderne le-au adus percepției și comportamentului uman. McLuhan e înclinat să pună aceste modificări pe seama izolării celorlalte simțuri de simțul vizual care devine, prin tipar și scris, hegemonic, favorizînd „separarea funcțiilor, analiza componentelor și izolarea momentului”²⁵⁶. Lucrurile sînt însă și mai complicate, pentru că astfel însăși viața interioară a omului devine o colecție de instantanee psihice ce nu mai pot da sentimentul comunicării

dintre subiect și lume. Iată ce spune Georges Poulet despre conștiința omului modern:

Modificările care o afectează pe rind pot, într-adevăr, succedându-se, să i dea ideea unei durate interioare. Dar aceasta durată, constind din moduri care se înlocuiesc reciproc unul pe altul, nu este nicidecum durata ființei ginditoare, este doar durata ansamblului succesiv al gindurilor omului. Despărțită de durata lucrurilor și chiar de cea a modurilor sale de existență, conștiința umană se află redusă la o existență fără durată. Ea aparține întotdeauna momentului prezent.²⁵⁷

NOUA CONDIȚIE. Această nouă condiție a omului, apărută abia o dată cu noul context al lumii moderne, declanșează un anume schizoidism al conștiinței: fie fuga spre o transcendență care nu mai e de găsit și dorința de a nu distruge prin reflecție pozitivistă „corola de minuni a lumii“, (poezia reflexivă), fie rezumarea la prezentul senzației și al perpetuei tranziției (poezia tranzitivă).

Frank O'Hara, de pildă, este un poet care renunță să descrie ființa, pentru a descrie trecerea ei prin lume, iar următoarele observații ale lui Georges Poulet par anume ocazionate de poezia sa:

A descrie trecerea nu înseamnă doar a sesiza eul într-un obiect care se estompează de la sine, pentru a-l lăsa să apară și mai bine [...] Înseamnă a surprinde eul în clipa în care hazardul îi înlătură forma sa veche și îi impune una nouă.²⁵⁸

Or, „trecerea“ înseamnă percepție, viață cotidiană, instantaneu, rulara planurilor, imagine dinamică, efulgurație, epifanie, aceea revelație în ordinea imediatului și a banalității despre care vorbea undeva William Carlos Williams.

Toate aceste elemente sînt specifice poeziei tranzitive a lumii moderne. Ele sînt implacabil cuprinse în ecuația modernității și nu reprezintă o descoperire postmodernă, cum mai cred unii teoreticieni. Postmodernismul nu face altceva decît să ducă aceste trăsături la ultimele lor consecințe.

Prin urmare, de cîte ori se spune despre unii poeți europeni că ei au fost influențați de poezia engleză și americană e posibil să se facă o afirmație grăbită. Nu de influențe la nivelul conținutului și temelor este vorba, ci de o modificare a punctului de vedere asupra poeziei, care nu mai este, prin nici un element al său, acela impus de simbolism, expresionism și suprarrealism. Faptul că această viziune analitică, empirică, democratică și non-simbolică e mai proprie unei anumite limbi nu conduce în mod necesar, în zona de contact dintre culturi, la fenomene de mimetism și epigonism.

Ar trebui să luăm în considerare și faptul că poate tocmai ultimele 5-6 decenii ale secolului trecut sînt simptomatice pentru o schimbare a viziunii noastre despre om și lume, proces încă în curs, ale cărui limite și scopuri nu sînt încă foarte clare. Ne aflăm în interiorul acestei mișcări și nu putem face abstracție de ea, nu ne putem sustrage fluxului ei. Orice pretenție de opinie obiectivă asupra a ceea ce se

întimplă e obiectivă doar pe jumătate, pentru că nu putem gândi ceea ce se întimplă cu lumea noastră în mișcare decît aflîndu-ne noi înșine în mers.

Trebuie oare să numim această metamorfoză generalizată *postmodernism*? Nu noi vom fi aceia care vom impune viitorului eticheta a ceea ce se petrece acum. Mulți poeți ai celei de-a doua jumătăți a secolului XIX s-au considerat „decadenți”. Astăzi, pentru noi, ei sînt niște simbolîști, deși cuvîntul „simbolism” are în continuare un sens destul de imprecis. În schimb, cuvîntul „decadent” are deja o nuanță peiorativă. El pare să fi ieșit din sfera faptelor estetice. Noțiunea de *modernism* e și ea o noțiune instituită *post factum*, din perspectiva istoricizării unor tendințe ce s-au dovedit în timp subsumabile unor principii unitare.

Această nouă mișcare de regenerare a poeziei și a valorilor pe care omul le acordă lumii și propriei sale individualități vine de peste Ocean. Principiile ei de bază au fost, totuși, schițate în Anglia începutului de secol XIX, prin Wordsworth. Putem folosi aici teoria mutației valorilor estetice a lui Lovinescu, ținînd însă seama de faptul că există culturi care își pun definitiv amprenta pe imaginea unei mișcări sau a alteia. Clasicismul e grecesc, manierismul e italian, barocul e spaniol, romantismul e german, realismul e rusesc, simbolismul e francez și așa mai departe.

Generalizările acestea nu ne pot în ultimă instanță servi la nimic. Postmodernismul, fie el înțeles și ca una dintre fețele modernității²⁹⁹, nu este astăzi american, așa cum nu este nici italian sau spaniol. Dacă el există cu adevărat, atunci el caracterizează o întreagă lume globalizată, integrată în circuitul mondial de valori culturale.

V. CELE CINCI DIMENSIUNI

1. ACTUL DE LECTURĂ ȘI PREMISELE LUI

CONTACTUL LEXICO-GRAMATICAL. Lectura unei poezii este înainte de toate o experiență a lizibilității. Stabilirea contactului cu textul pe care îl avem în față este o operație hotăritoare, căreia în concretul actului de a citi nu i se acordă întotdeauna atenția cuvenită. Faptul acesta se explică – paradoxal – tocmai prin ideea că poezia este un alt fel de limbaj decât limbajul obișnuit și că, prin urmare, ea obligă la o lectură diferită de lectura obișnuită.

De unde reacția spontană a unei lecturi grave, suspicioase, exigente, „de nivel înalt”, pe care orice text poetic pare să o impună de la sine. Nu e, totuși, prea mult? Poezia nu are, și ea, o gramatică și un lexic, ca oricare alt text, și nu de aici trebuie, în fond, să pornim? Iar contactul cu acest text nu înseamnă de la bun început o reacție: plăcere, interes, stupoare, iritare, opacitate, curiozitate etc., ceva din toate acestea?

Poezia nu se citește ca un ziar sau ca un *policier*, toată lumea știe acest lucru. Și totuși, orice primă lectură a unui text poetic, fie ea oricât de rapidă și deformatoare, prin grabă și neadecvare, este în multe privințe edificatoare. Ea ne spune foarte multe adevăruri despre ceea ce citim. Unele observații pe care le facem nici nu sînt întotdeauna conștientizate, pentru că citind noi sîntem prizonierii spațiului verbal pe care îl parcurgem. Retroactiv ne putem da însă seama de existența lor. Orice poezie ne impune prin simpla ei evidență de limbaj organizat determinările implacabile ale propriului discurs.

Pierre Macherey, autorul volumului *Pour une théorie de la production littéraire* (1966), arată că actul lecturii înseamnă supunerea celui care citește la niște constrîngerii specifice, implacabile:

Discursul operei, prin lineanitatea sa obstinată, instituie o anumită formă de necesitate: el avansează, se dezvoltă, ineluctabil, în cadrul pe care i-l dau propriile

sale limite. Aceasta linie nu este fragilă decît în aparență: nimic nu permite ca ea să fie întreruptă, schimbată [...]. Textul e instalat sistematic în limitarea sa: nu poți să faci nimic pentru a-l scoate din el însuși sau pentru a-l confrunta cu el însuși în căutarea unei adevărate consistențe.¹

Există, prin urmare, acest nivel instantaneu al lecturii, la care explicația și interpretarea nu au încă ce căuta. Ca orice alt tip de comunicare verbală, poezia este concretizarea unui limbaj cu o anume semantică avînd efecte imediate în planul receptării. Citim o poezie și putem spune numai decît dacă ea ne respinge sau ne atrage, dacă ea ne are în vedere pe noi, cititorii, în mod direct sau ne întîmpină încă de la primele ei rînduri prin distanță și răceală. Vocabularul, sintaxa, procedeele poeziei sînt mai transparente sau mai obscure. Opacitatea pare uneori totală. Citind, ni se pare că putem descifra textul pe care îl avem în față imediat, fără nici o dificultate, sau abia după o vreme, după cîteva lecturi reluate concentrice. Descoperim astfel că poezia pe care o avem în față e simplă sau complicată, scrisa într-o gramatică normală și într-o limbă apropiată de cea vorbită sau, dimpotrivă, într-un „jargon” ce se lasă greu tradus. De multe ori traducerea aceasta se dovedește imposibilă.

Orice lectură își impune gradul ei de implacabil. Actul de lectură e acela care ne determină și, în ultimă instanță, ne construiește ca cititori. Însă totul pornește de la acest prim cerc, al lizibilității lexico-gramaticale. Toate celelalte condiționari sînt efectele lui. Într-o carte intitulată *Retorica lecturii*, Michel Charles vorbește despre faptul că lectura îl poate constrînge sau îl poate lăsa liber pe cititor, despre „textul care își comandă lectura”, despre lectură ca „parte a textului înscrisă în text”². Toate acestea înseamnă lizibilitate, adecvare impusă, conștiința faptului că textul poetic trebuie privit, ca orice obiect exterior, potrivit alcătuirii sale particulare.

ACTUALITATE LINGVISTICĂ ȘI EXPRESIVITATE INVOLUNTARĂ. Orice lectură a oricărei poezii oferă informații imediate și despre contextul istorico-lingvistic în care ea se înscrie. Nu trebuie să fi un cititor profesionist pentru a-ți da seama dacă limba în care e scris un text poetic aparține timpului tău sau nu. Actualitatea sau inactualitatea unei poezii se fac simțite imediat, indiferent de caracterul reflexiv (opac) sau tranzitiv (direct) al limbajului în care ea e scrisă. Într-o bună măsură, poezia își dezvăluie natura, scopul și funcțiile încă de la nivelul său „epidermic”, pur enunțativ sau pur mimetic. Prima impresie de lectură este întotdeauna echivalentă cu un prim set de intuiții hermeneutice³, poate cele mai consistente dintre toate. Pătrunderea ulterioară spre adîncimile textului este, de fapt, o rafinare progresivă a acestor impresii inițiale, nemijlocite.

Putem încerca să citim poezia ca pe oricare alt mesaj, ca pe oricare altă informație, fără să ținem seama de convenția spațiului în

care ne aflăm, și tot acolo vom ajunge: din ansamblul lingvistic pe care îl avem în față vom înțelege ceva sau chiar foarte mult sau nu vom înțelege decât foarte puțin sau chiar nimic. Două exemple, luate absolut la întâmplare, care pot fi supuse acestei probe a primului contact: poezia *Boemă* (analizată într-un capitol anterior) a lui Bacovia și poezia *Joc secund* a lui Ion Barbu.

Prima pare mult prea ușor de înțeles, inducând în același timp suspiciunea că ea n-ar fi tocmai o poezie, ci farsa unui prozator plictisit de liniaritatea compactă a propriului discurs. Cea de-a doua provoacă un alt tip de perplexitate: ea vorbește despre o realitate imposibil de înțeles, deși într-un limbaj de o muzicalitate seducătoare. Ce se ascunde aici? În cazul poeziei lui Ion Barbu cititorul se simte în același timp atras (la nivel muzical) și respins (la nivel noțional) de ceea ce citește. El se află în fața unei secvențe lingvistice ce pare să sfideze nu doar înțelegerea, ci și gramatica. Și totuși, în ciuda faptului că nu înțelege de la bun început poezia, cititorul simte că limbajul ei nu-i e cu totul străin. Și el poate folosi în anumite contexte aceleași cuvinte, aceleași structuri morfo-sintactice care aparțin unui prezent cultural resimțit ca atare.

Oricât am dori să credem altceva, poezia e legată implacabil de contingența istorică a limbajului. Strict lingvistic vorbind, poezia se raportează la standardul comunicațional al lumii sale, pe care poate să-l refuze, să-l submineze, să-l transforme, să-l confirme și să-l prelungească în propriul ei spațiu de existență, dar pe care nu poate niciodată să-l ocolească. Chiar și atunci când urmărește să inventeze o limbă poetică cu totul nouă și paralelă lumii obișnuite, poetul va porni de la o conștiință lingvistică determinată de momentul în care trăiește. Poezia aparține timpului său și atunci când ea depășește ideologiile specifice ale contextului în care se naște și se dorește programatic paseistă, „anacronică”. Poetul poate să scrie sau nu pe înțelesul cititorilor săi imediați, dar opera sa va exprima oricum o mentalitate comunitară cu privire la gramatica, vocabularul, posibilitățile și limitele expresive ale limbii de care el se folosește.

Ca să revenim: lizibilitatea este o problemă a lui „aici și acum”. Trecerea timpului face întotdeauna din textul poetic realizat cândva o problemă a lui „atunci și acolo”. De aceea, orice înțeles acordat unei poezii care nu mai aparține timpului nostru este, mai mult decât în alte situații, o deformare, probabil o deformare iremediabilă ce poate fi teoretizată ca atare în tehnicile lecturii.

Există, de pildă, chiar în spațiul românesc, o foarte interesantă teorie, aparținându-i lui Eugen Negrici, a *expresivității involuntare*⁴ care susține, cu argumente deloc fragile, ideea că orice text inclus deja într-o istorie a discursului suferă iremediabile deformări „stilistice” la nivelul percepției, modificându-și sensurile inițiale. În viziunea lui Eugen Negrici această „deformare” e înțeleasă pozitiv, în sensul că

expresivitatea unui limbaj sporește în timp prin opacizarea nivelului său referențial (literal). Cum orice opacitate lingvistică are virtuți poetice, diacronia lecturii poate face ca un text să devină mai poetic decât este el în realitate și chiar să transforme non-poeticul în poetic.

Ceea ce i se poate reproșa acestei teorii e faptul că ea vede în opacitate, ambiguitate, sugestie și opulență semantică niște trăsături invariabile și ireversibile ale literarului și ale poeticului. Or, cum s-a putut vedea pînă acum, din capitolele anterioare, acest punct de vedere e discutabil, pentru că el scoate încă o dată din joc cazul poeziei tranzitive, al acelor texte poetice bazate pe procedee aflate la gradul zero al expresivității.

EXTERIORITATEA LECTURII. Ce ne mai poate spune acest prim contact rapid cu o poezie? Cititorul știe că poezia nu este un limbaj al nimănui. Indiferent de gratuitatea sau utilitatea sa, textul poetic are un scop și acest scop poate fi intuit înaintea oricărei analize. Prin reliefurile limbajului și prin tonalitatea sa generală, o poezie ne poate arăta imediat dacă preocuparea poetului a fost lumea sau propriul eu, relația dintre lume și propriul eu, adevărul, frumusețea, limbajul pur și simplu, jocul cu formele și motivele literare (prin parodie și pastişă) sau educația, instruirea, moralizarea celui care citește, satirizarea unor stări de lucruri, glorificarea lor etc. etc. Putem astfel să înțelegem dacă poetul a urmărit să facă din textul său un mijloc de cunoaștere sensibilă, o formă didactică, satirică sau chiar propagandistică, un obiect estetic autonom, o replică, o construcție mimetică, ceva care să sugereze muzica (vezi simbolismul) sau spațiul plastic. Și n-am enumerat aici toate posibilitățile și scopurile actului poetic.

Pe de altă parte, nici riscurile de a absolutiza dimensiunile „euristice” ale acestui prim contact cu textul poetic nu trebuie scăpate din vedere. Observațiile emise aici nu îl privesc atît pe cititorul specializat care este criticul literar, cit pe cititorul comun, normal alfabetizat, deținător al unei minime culturi poetice achiziționate în școală. Mi se pare că tocmai el este acela care, înainte de a se emoționa sau înțelege, deține o clară conștiință a faptului că textul pe care îl are în față este un obiect ce trebuie citit. Cititorul e un destinatar de mesaje și înainte de a ajunge la natura mesajului el se confruntă cu o formă lingvistică. Orice lectură începe cu o situație în afara a ceea ce citești și cu conștiința faptului că această situație externă nu este negociabilă.

Intrarea în spațiul poeziei e condiționată de intrarea în spațiul textului. Criticii și teoreticienii uită uneori acest lucru și se lasă în voia propriilor prejudecăți. Ei știu că poezia e altceva decât limbajul obișnuit și pornesc în aventura lor explicativă sau analitică direct de la acest „altceva”. Exterioritatea și „inocența” celui care citește sînt astfel anulate din start și nu în beneficiul actului hermeneutic. Exemplele pe care le putem aduce în discuție sînt flagrante.

Deși animată de cele mai bune intenții ale mulării pe o interioritate onto-textuală originară, reconstituită în detaliile ei cele mai subtile, critica *de identificare* reprezintă ea însăși un demers condiționat din afară. Singura lui îndeptărire e credința interpretului în posibilitatea unei apercepții genuine a operei, prin străbaterea textului spre zonele matriciale ale creației, într-o relație de la eu la eu. Dar este această credință mai mult decât o mistificare conștientă? Cel care citește nu poate nici să scrie, nici să simtă, nici să gândească în locul celui care creează, ci cel mult să-i imite gesturile, să refacă într-un discurs secund niște motivații mai mult bănuite. Critica de identificare conduce la o mistică a substraturilor psihice și tematice ale textului, prin definiție neverificabilă, de tipul *imitatio Christi*. Într-un astfel de demers, tot ceea ce rămâne cu adevărat palpabil în textul critic sînt frumusețea și subtilitatea unei scriituri sau a unei argumentații speculative, dar nu e asta, totuși, prea puțin?

Poziția criticii *imanentiste* e, pe de altă parte, paradoxală. Ea nu vrea să aibă în vedere decât textul și mecanismele sale de funcționare, dar știe că textul poate fi luat în posesie doar printr-un act de lectură exterior. Ignorînd condiționările acestui act, ea construiește o interioritate ipotetică a operei, pe care o tratează ca pe o interioritate reală, reușind – e adevărat – să dea senzația că se află mereu înăuntru, în adevărul obiectiv al textului, pe care îl poate restitui într-o structură definitivă.

Așa cum arată Pierre Macherey, această critică pornește de la câteva prejudecăți, fără de care ea n-ar putea funcționa:

...în operă e reținut un sens care trebuie eliberat, opera în litera sa e mască, elocvență și înșelătoare, cu care e împodobit acest sens, a cunoaște opera înseamnă a te ridica la acest sens esențial și unic.⁵

Ce rezultă de aici e ideea că „Între obiect (opera literară) și cunoașterea sa (discursul critic) nu există nici o altă distanță decât aceea care separă puterea de act, sensul de manifestarea sa”⁶, ceea ce conduce mai departe la convingerea că analiza critică e deja conținută în operă.

Știm că descoperirile acestei voite limitări la imanență sînt astăzi bunuri teoretice curente. Dar aceste bunuri (noțiuni, concepte, categorii) sînt în realitate niște false bunuri, niște convenții acceptate de nevoie. Nu trebuie să ne facem iluzii. Obiectivitatea criticii imanentiste e o obiectivitate plauzibilă dar oricînd discutabilă, dovadă nenumăratele modele de organizare a textului aflate astăzi în circulație și care sînt periodic regîndite, nuanțate, redefinite.

Alte orientări critice refuză cu scepticism ideea accederii la natura intimă a operei și-și limitează observațiile doar la perspectiva recepției, a codurilor culturale, a orizontului de așteptare al cititorului. Este aceasta o poziție resemnată? Este ca pur și simplu o poziție realistă? Condiția exterioară a celui care citește rămîne, în ciuda oricărei

încercări de a o ignora, implacabilă. Ea ține de ecuația simplă a lecturii. Nu ne putem însă limita numai la acest prim cerc al relației cu opera. A recepta înseamnă și a recrea. Dar libertatea celui care citește e una limitată. Cititorul mai întâi primește și apoi dă, el mai întâi acceptă și apoi impune. El dă operei un sens, îi impune o coerență, aduce cu sine o interpretare. Mai departe, sintem însă obligați să recunoaștem că orice interpretare e o reducere. Cel care citește e sclavul propriilor sale gusturi și idiosincrazii, prizonierul unei metode de lectură, al unui tip de educație etc.

UN POSIBIL MODEL PENTAGONAL. Nu există nimic încurajator în situația descrisă mai sus. Chiar și așa stînd lucrurile, mi se pare că este cu puțință să privim poezia dintr-o perspectivă complexă care să nu dea dreptate nici uneia din atitudinile amintite mai sus, dar care să aibă neslabit în vedere cinci constante ale textului: raportul lui cu cel care scrie, cu realitatea, cu limbajul, cu sine însuși (discursul ca atare, ținînd seama de înscrierea acestui discurs într-o istorie a formelor) și cu cel care citește. Ideal ar fi să poți înainta spre continentul poeziei din toate cele cinci direcții deodată. Sau, în orice caz, să urmărești un tip de coerență care să nu ignore nici una dintre aceste dimensiuni. Ipoteza de la care se poate pleca e aceea că aceste dimensiuni nu sînt disjuncte și nici contradictorii, și ca ele se dublează reciproc în procesul de constituire a funcției finale a textului poetic.

Această funcție poate fi și ea sesizată încă de la prima lectură, căci deschiderile sau închiderile unui text, formele sale lexical-gramaticale mai complicate sau mai accesibile, sînt expresia unor scopuri estetice bine determinate. Schimbarea funcției textului poetic pare să fie cuvîntul de ordine al poezicilor moderne și această voință de schimbare se manifestă întotdeauna spectaculos. Cîne cunoaște cit de cit curente de avangardă nu are cum să se înșele asupra scopurilor urmărite de un poem futurist, supraréalist sau expresionist. Complicațiile apar atunci cînd ne confruntăm cu unele texte care n-au fost gîndite de la bun început în regim estetic, dar pe care noi sintem astăzi înclinați să le citim ca pe oricare alt text literar.

SURSE DE EROARE. Iată doar cîteva întrebări și observații posibile în legătură cu unele texte încadrate astăzi în spațiul literaturii ca atare: la ce au folosit la vremea lor *Iliada* și *Odissea*? La delectarea ascultătorilor, la transmiterea de cunoștințe despre lume și viață, la conservarea unui panteon mitologic, la stîrnirea sentimentelor eroice sau la menținerea coeziunii social-politice a lumii grecești? Poezia lui San Juan de la Cruz a avut la origine o funcție strict religioasă. Astăzi acest mare poet creștin poate fi citit pur și simplu ca un poet linc de orientare mistică. *Epopeea lui Ghilgameș* este un text inițiativ cu valoare ritualică, dar el face în același timp parte dintre marile

capodopere ale literaturii universale studiate în școală. Fragmentele presocraticilor pot intra în sumarul unei antologii de lirică greacă veche, dar asta nu înseamnă o deformare a funcției lor? Sau altă situație: poezia manieristă e astăzi o poezie dificilă, obscură, deloc ușor de înțeles. Dar asta pentru că vocabularul ei alegoric și codul ei rațional nu mai funcționează pentru noi. Citind-o ca pe o poezie suprarealistă, cum s-a și propus, sîntem cu totul în afară de rostul ei inițial, care nu se deosebea prea mult de cel al unei ghicitori sau al unei șarade. Și mai departe: Poate fi înțeleasă poezia satirică în afara contextului care a produs-o? Un descintec e un text popular care permite o lectură estetică la fel de dezinvoltă ca și în cazul doinelor și baladelor? Ce sînt *kennungarele* islandeze, poezii sau moduri de a vorbi afectat, într-un jargon de cultură aristocratică, specific unei anumite societăți?

N-am recurs intimplător la aceste exemple. Ele arată că prima lectură a unei poezii ne poate de multe ori înșela. Transparența sau opacitatea mesajului sînt uneori rezultatul adecvării poeziei la niște scopuri exterioare naturii sale. Alteori putem descoperi fenomenul de absorbție în spațiul literaturii a unor texte care la origine aveau alte funcții. Texte care în afara literaturii nu sînt nici obscure nici opace, pentru că ele funcționează în contextul unor condiționări care fac din obscuritate sau opacitate starea normală a existenței lor, par astfel de îndată ce încercăm să le citim ca poezie. O ghicitoare e un text aparent neutilitar în care metaforele, comparațiile, metonimiile, hiperbolele nu au o valoare în sine. Ele formează un rebus și-l obligă pe interpret la un efort de imaginație analogică cu scop referențial. Ghicitorile au în vedere realul, nu imaginarul. Dar dacă un poet ar avea într-o zi inspirația să facă un colaj de ghicitori sau de imagini figurate extrase din aceste scurte texte, pe care să ni le ofere drept poezie?

Sigur că astfel de lucruri s-au și făcut. Ba chiar s-a mers și mai departe. Dadaistii și André Breton ne-au arătat cît mister pot ascunde unele sintagme decupate din titlurile ziarelor. Dar misterul acesta e un produs al hazardului și el exprimă un aleatorism ce urmărește compatibilizarea unor lucruri în mod normal incompatibile. Ne aflăm astfel în fața unui nou tip de expresivitate metaforică, bazată pe conflict semantic. Dar reutilizarea unor texte cu o altă destinație se poate face și în alt fel, cu alte scopuri. Austriacul Peter Handke construiește secvențe poetice din enunțuri jurnalistice nesegmentate, deși de o incongruență logică studiată. El poetic e aici absent. Poetul n-are nimic de spus despre sine, el este subiectul unei munci de selecție și montaj. Care e motivația unui atare demers? Fiind rezultatul unei depersonalizări a subiectului, poezia devine un indiciu al faptului că într-o lume agresiv informațională oamenii ajung să nu mai dispună de propriul lor discurs.

POEZIE FĂRĂ ONTOLOGIE? Și totuși, dacă există ziare, ce rost are să compui o poezie cu informații disparate scoase din cuprinsul lor? Ce motivează, de pildă, existența poemului *Fapte* al lui Gary Snyder reprodus într-un capitol anterior? Nimic altceva decît marea cantitate de informație jurnalistică și mediatică ce se acumulează zilnic în viața și conștiința noastră. Dar funcția poemului mai înainte amintit nu e nici politică, nici didactică. În ultimă instanță ea e o funcție estetică. Poemul nu urmărește să ne informeze, ci să ne arate că subiectul uman nu poate ignora o realitate exterioară agresivă informațional, care-l anulează. Nici cel care scrie, nici cel care citește nu se mai pot regăsi în acest limbaj. Realitatea procentuală și cantitativă pe care o prezintă poemul lui Gary Snyder e o realitate economică, nu ontologică. Poetul e obligat să țină seama de niște adevăruri statistice, pe care, transformîndu-le în poezie, le ironizează, fără a putea însă și să le dezamorseze. În societatea de consum individul e confruntat cu o lume în care viața sa particulară, condiția sa de ființă unică, avînd un nume și o identitate, nu mai pot fi problematizate⁷.

Să revenim însă la premisele acestei discuții, pentru că acum avem la dispoziție datele unor ultime observații finale. Cînd am vorbit despre faptul că orice lectură a unei poezii e o experiență a lizibilității, am avut înainte de toate în vedere închiderile sau deschiderile textului față de cel care citește. Am arătat că poezia îl poate respinge sau atrage pe cititor tocmai prin aspectul său literal imediat. Ambele aceste posibilități trebuie să fie gîndite ca niște raporturi cu individualitatea. Cititorul e o conștiință individuală care știe că poezia e un spațiu al individualului, un text al eului, fie eul acesta subiectiv sau obiectiv, metafizic sau realist, autentic sau dedublat etc.

Există însă și poezii din care eul lipsește, din care subiectul uman este exclus. Cum poate fi sesizat acest fapt? O poezie „obiectivistă“ este o poezie a privirii cuiva, chiar dacă privirea aceasta e rece, distantă, impersonală. Simpla înregistrare a unui obiect sau a unui peisaj implică un demers onto-gnoseologic. Eul poetic n-a dispărut, el doar s-a ascuns înapoia acestei priviri. La fel, am putea spune că înapoia poemului *Fapte* se ascunde un subiect uman care a selectat și montat într-un text cîteva informații jurnalistice semnificative. În poemul lui Gary Snyder realitatea subiectului uman a fost suspendată. Omul nu mai poate stabili nici o relație cu „faptele“, în cifrele și procente statistice prezentate nu se regăsește nimic din existența sa de om care simte și gîndește.

Nici problema cititorului nu este alta. Ca poezie, textul acesta nu are de ce să i se adreseze, de ce să-l atragă. Dacă poemul ar avea un caracter didactic sau propagandistic ar fi altceva. Însă aici cititorul însuși se vede anulat. Poezia pe care o are în față conține un limbaj care nu-l privește pe el ca unicitate individuală, ci ca om-masă. În

lumea omului-masă limbajul cifrelor a devenit mai puternic decât omul, statistica a devenit mai importantă decât viața.

În alte situații (vezi poezia lui Helmuth Heissenbüttel) gramatica e totul. Mai importante decât mecanismele vieții psihice sau ale vieții sociale se pot dovedi mecanismele limbii, resorturile morfo-sintactice ale exprimării.

Există, deci, și o poezie a limbajului, în care subiectul uman (cel care scrie) nu mai este posibil decât ca dispecer și controlor de calitate al acestui limbaj sau ca actor care interpretează o dramă a comunicării pe o scenă din care „decorul” realității lipsește. Drama aceasta poate fi una a formelor, motivelor, structurilor poeziei, ceea ce introduce în discuție și o componentă ludică. E nevoie, prin urmare, să vorbim și despre o poezie a experimentelor în limbaj și a jocului cu limbajul, despre o poezie ludică, lingvistică, semiotica etc.

Ținând seama de toate acestea, în legătură cu lizibilitatea trebuie să introducem o nuanță în plus. Nu numai că o poezie ne poate respinge sau atrage, ea ne poate și ignora. Poezia lingvistică încetează a mai fi o poezie a individualității eului emițător. Eul acesta devine cel mult o ficțiune gramaticală. Am încercat să arăt în paginile anterioare că cele două mari direcții ale poeziei, reflexivitatea și tranzitivitatea, nu sînt doar intenții ale limbajului, ci și ale ființei. Pentru poezia lingvistică ființa nu (mai) există.

LIMBAJUL ȘI ATITUDINEA EXISTENȚIALĂ.
 Înainte de a schița dintr-o perspectivă comprimată și fatalmente sumară problematica celor cinci dimensiuni ale poeziei, vreau să mai observ un singur lucru: dacă poezia e un domeniu al individualului (al unor dimensiuni ale eului pe care filosofia nu le poate surprinde și examina decât în rare cazuri), atunci toată specificitatea ei își are cauzele într-o ontognoologie *sui generis*.

În ultimă instanță, cheștiunea limbajului poetic se poate dovedi o cheștiune secundară, adică reflexul verbal al unei atitudini existențiale, individuale. De aici trebuie să începem, de la eul poetic, de la problema individualității.

2. EUL POETIC

DESCOPERIREA INDIVIDUALITĂȚII.
 Individualitatea este o descoperire a lumii moderne, postrenascentiste. În poezie ea e strîns legată de depășirea multisecularului model mimetic moștenit de la Aristotel și de impunerea, spre sfîrșitul secolului XVIII, a genului liric ca gen fundamental, un gen avîndu-și formele, valorile și trăsăturile sale particulare, ce vor favoriza în timp un pronunțat proces de autonomizare,

Constituirea esteticii ca domeniu specific al cercetării (celebrul tratat al lui Baumgarten, *Estetica*, apare la 1750) și recunoașterea percepției ca o componentă umană de același calibru gnoseologic ca și rațiunea vor aduce, de asemenea, în discuție ideea de individ și subiectivitate.

Construcția conceptului de individualitate începe cu Leibniz și Descartes, Montaigne și Pascal. Ea dobîndește consistență în filosofia lui Kant și în scrierile secolului XVIII, care este secolul empiriștilor englezi (Locke și Hume), al fiziologiștilor iluminiști (Condillac și La Métrie) și al ereticului Jean Jacques Rousseau, deci al ideii de „om natural” (*Émile ou l'éducation*, 1762), al contractului social (*Du Contrat social ou Principes du droit politique*, 1762) și al reveriei preromantice (*Les Réveries du promeneur solitaire*, 1782). Mai departe, secolul XIX reprezintă un punct terminus în cristalizarea ideii de individualitate.

Urmează nihilismul lui Nietzsche și toate metamorfozele moderne ale conștiinței unei individualități sfărîmate, descentrate. În toată această perioadă (secolele XVII-XIX) literatura se înscrie și ea în efortul de a da un contur și de a defini această nouă dimensiune umană. Acum romanul se impune ca gen dominant și el are în vedere studiul potențialităților individului social. Marii romantici germani și englezi descoperă individualitatea interioară, puterile imaginative ale spiritului. Senzația de libertate pe care o aduce cu sine această descoperire este atât de violentă, că toate avatarurile poeziei postromantice – ale celei de tip reflexiv cu precădere – își găsesc de fiecare dată explicația în încercarea obstinată de a da individualității un nou chip, o altă coerență, o motivație, un scop.

Și de data aceasta chestiunea trebuie înțeleasă în toată complexitatea ei. Iată ce spune un istoric modern al ideilor, francezul Luc Ferry:

istoria modernității nu este numai (chiar dacă este și aceasta) istoria declinului tradițiilor, ci și, înainte de toate, în mod pozitiv, istoria multiplelor fațete ale subiectivității, adică istoria constituirii singurului fundament de la care se va pleca de acum înainte, volens nolens, în alinarea și ura ori rezoluarea periculoasei chestiuni a limitelor ce trebuie impuse puterilor omului asupra omului.⁶

Dar tot individualitatea e aceea care se află și la originea discuțiilor despre puterile omului asupra limitelor limbajului, ale vieții psihice, ale percepției și ale inteliecției. Individualitatea se află la originea crizei noțiunilor de literatură și poezie, ea a condus la prăbușirea edificiului versului tradițional și la apariția versului liber, la punerea sub semnul întrebării a ideilor de „eu”, „structură” și „centru” în orice tip de discurs, la nihilismul unor curente de avangardă și la trecerea gândirii estetico-filosofice într-un nou stadiu al său, cel actual, pe care mulți specialiști îl numesc „postmodernism”.

Nu stă în intenția acestei cercetări să urmărească în detaliu condițiile care au făcut posibilă și necesară, în plină perioadă iluministă,

instituirea acestei paradigme a individualității. Problema pe care o examinez aici nu este decît în mod secundar una istorică, ea avînd în primul rînd în vedere formele specifice ale individualității în manifestările lor din cîmpul poeziei. Mă interesează să evidențiez cîteva constante ale exprimării individualității în poezia de tip reflexiv și tranzitiv, nescăpînd din vedere nici efectele pe care le provoacă, începînd cu mișcările de avangardă ale primelor decenii ale secolului XX, incompatibilitatea și, mai apoi, conflictul dintre subiecivitate și limbaj în poezia lingvistică, ludică și experimentală.

INDIVIDUALITATE, SUBIECTIVITATE, LIMBAJ. Premisele acesei discuții există deja în cercetarea de față. Într-unul din capitolele anterioare, examinînd modelul poeziei moderne propus de Carlos Bousoño, am arătat că în creația poetică modernă nu poate fi vorba doar despre intenția de a comunica conținuturi psihice ireductibile (demers specific poeziei reflexive), ci și de dorința și voința de a surprinde ceea ce în ființa umană alătuiește baza comună a individualității.

Nu cred că în această discuție putem pune semnul echivalenței între individualitate și subiecivitate, așa cum face, nu o dată, Luc Ferry în cartea sa, mai înainte citată. Subiecivitatea e unul dintre atributele individualității, în opoziție cu obiectivitatea sau generalitatea, care și ele caracterizează în egală măsură omul ca ființă generică⁹. Dincolo de aceasta, o întrebare perfect îndreptățită e dacă în cazul poeziei dadaiste, al futurismului, cu poetica sa a cuvintelor în libertate, sau al mișcărilor de neoavangardă din Europa anilor '60 (*I Novissimi* în Italia, *Tel Quel* în Franța etc.) noțiunea de individualitate își mai păstrează pertinența. A vorbi, în ce privește dadaismul, despre un *eu aleatoriu*, așa cum face Alexandru Mușina în cartea sa *Paradigma poeziei moderne*¹⁰, mi se pare de-a dreptul riscant.

Trebuie să recunoaștem că există o mare diferență între spargerea unității conștiinței individuale și relevarea disjunțiilor sale (vezi poezia lui Pound) sau anularea ei prin gesturi care nu mai urmăresc descoperirea unei ontologii, ci impunerea hazardului, absurdului și incongruenței drept forțe ineluctabile ce guvernează actele eului și fenomenalitatea existenței. Refuzul individualității monolitice și respingerea ideii de realitate ordonabilă logic se pot manifesta în forme ontologice, într-o poetică negativă și nihilistă (și acesta e cazul poeziei lui Frank O'Hara), dar și în forme pur lingvistice, prin contestarea gramaticii, a paradigmelor semantice pe care aceste forme – anticomuniceative în esența lor – le conțin.

Toată problema e de a ști cum se poate ajunge la subiectul uman: pornind de la limbaj, rămînînd în limbaj sau trecînd prin limbaj. Poezia lingvistică implică postulatul că subiectul uman este doar o proiecție fictivă, un simplu administrator de discursuri și că natura sa

e prin definiție incomprehensibilă și indeterminabilă, ceea ce face inutilă orice ontologie. Limbajul rămâne astfel singurul spațiu al certitudinii, în care subiectul își semnalează prezența prin unele mărci morfologice, cum ar fi pronumele personal „eu”, dar asta nu înseamnă că eul există cu adevărat și că el reprezintă în realitate altceva decît o simplă „ficțiune gramaticală”. Iată unul dintre adevărurile care stau la baza textelor pe care le scrie astăzi germanul Helmuth Heissenbuttel.

Totuși, atunci cînd în poezia modernă ajungem să vorbim despre un *homo logocentricus* care focalizează totul pe limbaj, așa cum se întîmplă în poezia lui Mallarmé, Valéry sau Francis Ponge, nu avem în vedere o sporire a atenției creatorului în planul conștiinței lingvistice, în scopul construirii unui obiect estetic mai complex, mai autentic și mai durabil, mai pur.

De aceea Hugo Friedrich vorbește în cazul lui Mallarmé despre o adevărată „ontologie lingvistică” obsedată de căutarea datelor impersonale ale eului. În poezia lingvistică sau în poezia ludică această obsesie nu apare. Aici nu mai asistăm la acea „dispariție elocutorie a poetului” visată de autorul lui *Igitur*, ci la simpla funcționare a unui limbaj autodirecționat, manifestat într-o sintagmatică a sensului lipsită atît de un „dincolo” cît și de un „dincoace” simbolic sau referențial, confundindu-se cu propria sa imanență.

PERICOLUL ABSOLUTIZĂRII. Un alt pericol care pîndește încercarea de a descoperi niște constante ale individualității în lumea modernă e acela al absolutizării unor momente ale reflecției filosofice și teoretice. Dacă este adevărat că o dată cu Nietzsche individualitatea se dovedește a fi o construcție atît de fragilă, încît simpla asertare a adevărului că „nu există fapte, ci numai interpretări”¹¹ conduce imediat la sfîrșirea unității ei și a coerenței realului, nu trebuie să ne închipuim că de acum înainte orice alt tip de reflecție și-a pierdut motivațiile sau că orice alt demers întemeiat pe coerență și motivare este exclus.

Mai ales în poezie – care pare prin definiție un spațiu al motivării – lucrurile nu pot să stea deloc așa. În cadrul demersului nostru e important să înțelegem afirmațiile cu adevărat capitale pe care le fac în legătură cu eul și individualitatea Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Ezra Pound, Tristan Tzara, André Breton, Fernando Pessoa, T.S. Eliot, Kavafis, Montale, Ponge, Ungaretti, William Carlos Williams și obiectiviștii americani ai anilor '30-'40, Charles Olson și Frank O'Hara sau Wallace Stevens și Odysseas Elytis. Importante pentru istoria poeziei moderne sînt afirmațiile lor, care vin din interiorul unui cîmp problematic specific. Dar nici referirile la filosofie, estetică, teoria artei și a muzicii nu pot fi ocolite, cită vreme acceptăm că manifestările umane, fie ele teoretice sau creatoare, se inscriu într-un spirit al timpului.

INDIVIDUALITATEA ROMANTICĂ. Revenind la obiectul imediat al acestei discuții, este clar că marea problemă a începutului secolului XIX o constituie individualitatea, pentru că meditația asupra celui care spune „eu” în poezie începe acum prin opera marilor poeți romantici. Eroarea care se face încă și astăzi e aceea de a reduce individualitatea aproape exclusiv la manifestările ei subiective.

În felul acesta romantismul înseamnă Novalis, Coleridge, Nerval, Hölderlin, Blake, ca promotori ai unei subiectivități fără limite, și în mult mai mică măsură Wordsworth, cu obsesia sa a naturii umane generice. În definițiile cele mai uzuale de care a avut parte romantismul se confundă cu particularul, exoticul, excepționalul, straniu, fantasticul, misteriosul, ezotericul, absolutul, ca și cum n-ar exista și o componentă Biedermeier (cum o numește Virgil Nemoianu)¹² a mișcării, care nu reprezintă neapărat o vulgarizare a aspectelor sale subiective gândite în parametrii absolutului și ai atemporalității. Romantismul e fascinat nu numai de transcendent, ci și de contingent, nu numai de ilimitările ființei, ci și de limitările ei.

O viziune interesantă asupra acestei situații apare în cartea lui John Bayley *Fascinația Romantismului*¹³ care, deși nu are în vedere în mod declarat problema individualității, arată cel puțin care sînt dilemele ei. Astfel, romantismul se confruntă cu imperativul descoperirii și descrierii lucrurilor lumii, cu tot ceea ce au ele propriu și obișnuit, însă nu în cadrul unei operații în sine, limitată la simpla percepție. Ceea ce se urmărește e integrarea naturii exterioare într-o viziune unificată și profundă a destinului uman. Poeziei i se trasează sarcina de a absorbi existența în spațiul ei la modul complet și absolut, această existență devenind ea însăși una completă și absolută.

În considerațiile sale, poeții care rețin cu precădere atenția lui John Bayley sînt Coleridge, Wordsworth și Blake. Primii doi ar fi preocupați de transformarea imaginației într-un factor ordonator al lumii. Cel din urmă își întemeiază poezia pe aptitudinea de a pătrunde în toate modurile de existență și de a exprima natura lor din interior. Și într-un caz și în celălalt, individualitatea poetului nu se limitează la identitatea sa umană. Ea are o funcție integratoare, totalizatoare, e obsedată de infinit. Dar – și aceasta uită să spună John Bayley – această individualitate expansivă raportează totul la sine, făcînd din sine un principiu explicativ al existenței. Nici nu se putea altfel, pentru că infinitul extern e o entitate imposibil de reprezentat fără un sistem de coordonate antropomorfe.

Altă chestiune esențială pe care John Bayley o trece sub tăcere – probabil din rațiuni demonstrative – e aceea a diferențelor dintre Coleridge și Wordsworth în modul lor de a înțelege funcțiile poeziei și capacitățile ei individualizatoare. Știm deja că rolul acordat imaginației e și el diferit la cei doi poeți.

La Wordsworth imaginația are nu atât un rol creator, cât un rol distinctiv, concret individualizator: pentru a-l face mai perceptibil, ea transformă obișnuitul în neobișnuit. Lumea căutată de Wordsworth e aceea a naturii, a vieții imediate, a omului de toate zilele. Wordsworth este, cum am mai spus, primul poet modern care, în plin proces de exaltare subiectivă și transgresare a limitelor perceptivă ale umanului, susține necesitatea unui eu poetic rezumat la real, apt să surprindă cu naturalețe contingența existenței. Și trebuie să spunem aici că toate formele ulterioare ale *individualității obiective* din poezia modernă nu vor reprezenta altceva decât niște metamorfoze ale modelului wordsworthian. Voi reveni asupra acestei probleme.

Cazul lui Coleridge e cu totul altul. Alături de Novalis, Nerval și Hölderlin, Coleridge se află în căutarea unei *individualități subiective transcendente*, pentru care dualismul eu-univers încetează să mai existe. Un eu nesațios, hipertrofic rupe limitele fatale ale microcosmosului pentru a se identifica cu marele Tot, cu lumea în necuprinsul ei. Experiența aceasta e una interioară, imaginară.

Dacă în realitatea vieții omul nu poate nici să înghită lumea nici să se lase înghițit de ea, prin imaginație și fantezie totul devine posibil. Iată ce spune Coleridge:

Socotese IMAGINAȚIA primară drept forța vie și principalul mijlocitor al întregii percepții umane și drept repetarea în spiritul finit al eternului act de creație din infinitul SÎNT.¹⁴

Eul și universul aparțin, așadar, aceleiași unice existențe, aceluiași ireductibil „sînt”. Nu mai exista un subiect cartezian care să-și descopere identitatea și alteritatea în raport cu lumea prin evidența unui *cogito* distinct. Între spirit și exterioritatea sa se produce o contopire absolută. Toate implicațiile acestei situații ar trebui căutate, fără îndoială, în filosofia lui Schelling, Fichte, Schopenhauer, în studiile fraților Schlegel și în fragmentele lui Novalis.

Dar poezia romantică e încă, după cum bine știm, o poezie discursivă, pletorică, anecdotică, narativă, obsedată de cantitate și de formele mari, atotcuprinzătoare ale discursului. Individualitatea subiectivă a romanticilor e încă o individualitate dependentă de exterior. Ea promovează dilatarea eului. Simbolistii vor descoperi necesitatea de a-l comprima.

METAFIZICĂ ȘI ERMETISM. Poezia simbolistă ar putea fi descrisă ca un spațiu de afirmare a unei *individualități subiective metafizice*. Nici pentru poeții simbolști realitatea nu prezintă niciodată un interes în sine. Ea are valoarea unui semnificant al unui semnificat necunoscut.

Lumea fizică are un sens în măsura în care ea trimite la o metafizică superioară, misterioasă, în care se află ascunsă consubstanțialitatea

lucrurilor și a fenomenelor. Relațiile dintre elementele lumii sînt iraționalizabile. Misterul e atotstăpînitor și el poate fi sugerat muzical sau prin sinestezie.

În viziunea lui Baudelaire, de pildă, care prin poemul *Correspondențe* oferă cheia explicativă a întregii poezii simboliste, se poate vorbi chiar de o stratificare a formelor de manifestare a misterului. Lucrurile comunică între ele, fără ca omul să poată înțelege ce-și spun acestea și care este importanța lor simbolică. Natura vrea să-i arate omului propriile taine, însă între natură și om nu există un limbaj comun, pentru că omul e sclavul propriului său intelect și al unui model pozitivist al cunoașterii.

Pentru a ajunge la metafizica existenței, el trebuie să-și remodeleze individualitatea, mutînd accentul gnoseologic pe simțuri, dar refuzînd în același timp fragmentarea ființei în simțurile ei particulare. E nevoie să fie descoperită unitatea sinestezică a simțurilor, singura în măsură să arate de ce în planul ascuns al realității „parfum, culoare, sunet se-ngîină și-și răspund“.

E limpede că acest plan ascuns al realității are atribute obiective, esența lui fiind de natură divină. Paradoxul e acela că accesul la adevărul acestui plan nu se poate face printr-o metodă și ea obiectivă, ci numai pe calea unei intuiții particulare a cărei îndreptățire nu poate fi garantată de nimic.

De unde, sfîșierea interioară a eului. Individualitatea subiectivă atinge prin simbolism unul dintre momentele sale de apogeu. Constituirea eului într-o esență autonomă rezumată la colaborarea dintre simțuri, activarea sensibilității pentru mister și suspendarea funcțiilor inhibitorii ale intelectului reprezintă și o punere sub semnul întrebării a puterilor acestui eu de a-și mai controla unitatea și integralitatea.

Obsesia corespondențelor, a transgresării limitelor opace ale realității imediate spre armonia ascunsă a ceea ce-și este consubstanțial are în timp efecte disolutive. De altfel, așa cum arată Livius Ciocărlie într-un eseu, Baudelaire însuși e o natură deja atinsă de frisonul ontologic al modernității: „Eul profund baudelairian nu mai are o identitate omogenă și nu mai răsfrînge divinitatea“¹⁵.

În ce privește relația poetului cu transcendentul, pornind de la celebrele versuri „Un singur gînd ne arde: să dăm de ceva nou“, Livius Ciocărlie propune această interpretare cit se poate de exactă:

Baudelaire nu mai este romanticul în stare să ignore lumea, înlocuind-o cu cea imaginată de el, și să nu-i stea gîndul decît la expansiunea proiecției sale iluzorii spre zări îndepărtate. Împresurat de lumea diferită, străbătut el însuși de *diferență*, poetul se simte copleșit pînă la obsesie și se gîndește la o *altă lume* mai mult ca la un refugiu decît cu speranța unei transfigurări. Poziția față de înalt a rămas aceeași, dar accentul s-a deplasat.¹⁶

Marcată de chinul aspirației spre o transcendență pur tensională, golită de orice putere, metafizica simbolistă conduce la un proces de

dezindividualizare a eului și acesta e cazul poeziei lui Mallarmé sau Paul Valéry. Mult discutata puritate a limbajului acestor doi poeți ai ideii și ai intelectului nu este altceva decât un rezultat al vehiculării unor simboluri cu o strictă valoare personală, epurate de toate contingențele posibile.

Metafizica pe care o promovează cei doi capătă astfel o accentuată notă de ermetism. Și nu este vorba aici de ermetism ontologic, ci de ermetism lingvistic.

Baudelaire își construiește poemul *Corespondențe* cu mijloacele unei gramatici normale, din care lipsesc ambiguitățile sintactice și indeterminările voite ale sensurilor cuvintelor. Mallarmé caută pentru poezia sa o altă gramatică și chiar și alte cuvinte. Pe unele le inventează, pe altele le modifică și le rarefiază pînă la a le face de nerecunoscut. Un anume tip de modernism (cel reprezentat de Guillén, Ungaretti, Jiménez etc.) se va dezvolta pornind de la un atare demers.

RIMBAUD ȘI SUPRAREALISMUL. Chiar dacă unele abordări îl afiliază principiilor poeticii simboliste, Rimbaud reprezintă o altă direcție, un alt mod de înțelegere a individualității. El ar trebui discutat alături de cei mai buni poeți suprarealiști (Soupault, René Char, Breton, Aragon, Eluard), fiind genialul precursor al unei concepții despre eu impinse pînă la limita inteligibilității sale poetice. Investigarea coordonatelor ascunse ale subiectivității atinge gradul său maxim în operația de forare a unor adîncimi interioare incontroabile.

După Rimbaud, centrul de greutate al subiectivității umane se află în altă parte decât au crezut poeții care i-au premers. E bine cunoscut rechizitoriul său făcut întregii istorii a poeziei franceze. Și asta tocmai pentru că pînă la el nimeni n-a reușit să sesizeze faptul că *je est un autre* (eu este un altul).

Întreaga poetică suprarealistă, beneficiind și de aportul descoperirilor freudiene, se va întemeia pe această fundamentală distincție. Manifestele lui Breton scot în evidență aspectele iraționale, infrapsihice ale individualității umane. Poezia se identifică cu un proces de excavare a unei substanțe subconștiente, a cărei configurație nu poate fi controlată, ci doar identificată și scoasă la lumină de procesului scrierii. Nu numai eul este altceva decât se crede, ci și omul în întregimea lui. Suprarealismul se dorește o revoluție a omului. Dar mai întîi e nevoie de renunțarea la toate prerogativele eului rațional, comun, mediocru.

Breton e radical: „Eul este [...] demn de urît”¹⁷, ceea ce înseamnă că investigația prin metoda „automatismului psihic pur” conduce la negarea tuturor valorilor exterioare ale individualității sociale. Acest eu social fals, convențional, inautentic, trebuie disprețuit, pus la zid. Poezia devine astfel echivalentul unei ontologii abisale. În *Declarația din 27 ianuarie 1925* se poate citi:

2. Suprarealismul nu este un mijloc de expresie nou sau mai facil, nici chiar o metafizică a poeziei. El este un mijloc de eliberare totală a spiritului și a tot ceea ce seamănă acestuia. [...]

5. Noi nu pretindem că schimbăm ceva din greșelile oamenilor, dar vrem să le demonstrăm acestora fragilitatea gândurilor lor, și pe ce nisipuri mișcătoare, pe ce abisuri și-au fixat ei casele nesigure. [...]

7. Suprarealismul nu este o formă poetică. El este un strigăt al spiritului care se întoarce spre sine însuși, decis să-și sfărâme cu disperare toate obstacolele.¹⁸

Și care sînt aceste obstacole? Intelectul, rațiunea, logica, judecata, morala socială, stereotipia existenței burgheze. Adevărata libertate a spiritului se află în vis, halucinație, nebunie, în pulsunile subconștientului. Există, deci, și o *individualitate subiectivă infrapsihică*. Modul ei de manifestare e în directă legătură cu aspectele semantice insolite ale discursului poetic care o constituie. Am văzut că Tudor Vianu condamnă suprarealismul pentru obscuritatea sa expresivă. Există, fără îndoială, multe motive care ne îndreptătesc să stabilim un raport de directă condiționare între subiectivitatea investigației subpsihice și caracterul obscur sau opac al limbajului poetic.

ALTE MANIFESTĂRI. Obscuritatea caracterizează și un alt gen de poezie, cea expresionistă, prin care se face cunoscută o *individualitate subiectivă simbolică* ce-și consumă energiile într-un fel de statică a disperării resemnate, nedorind nici să-și schimbe condiția nici să-și părăsească condiționările spațio-temporale, și care induce în toate actele ei suspiciunea că totul e predeterminat, că ființa umană e inclusă într-o implacabilă ecuație destinală negativă, incompreensibilă. Tot ceea ce se întâmplă în lume e simbolic, existența e impregnată de un simbolism escatologic și omul simte fizic, cu toată carnea vie a sensibilității sale, dezastrul care-l așteaptă, fără a se putea revolta, pentru că simbolurile din jurul lui sau cele care-i conotează propriile stări interioare pot fi doar interceptate și descrise, nu și interpretate.

Ne găsim astfel în fața unei individualități poetice în care se combină energia biologică cu temperamentul, boala cu formele active ale victiei, ceea ce este ascuns cu ceea ce este vizibil, imaginarul cu visceralul. Omul devine astfel un punct simbolic de incidență a unor forțe interioare și exterioare incontrollabile, ce tind să-l anuleze.

În sfîrșit, fără a mai intra în amănunte, trebuie să avem în vedere și alte posibile forme de opacitate a limbajului poetic, rezultate din manifestarea unor tipuri diferite de individualitate, cum ar fi *individualitatea subiectivă mistică* (San Juan de la Cruz sau Daniel Turcea în poezia românească) sau *individualitatea subiectivă transrațională* (Hlebnikov).

OBSCURITATE ȘI ALEGORIE. Există destule situații în care obscuritatea nu este rezultatul unei subiectivizări a mesajului, ci al

unor rațiuni de altă natură. Mă gândesc, de pildă, la cazul poeziei baroce, la Góngora în speță, care ne-a lăsat texte fastuos ornamentate, vădind o imaginație alegorică prețioasă și strălucitoare și pasiunea efectelor ample, căutate, fără însă a modifica și fondul reprezentărilor sale, temele și motivele, sentimentele și viziunea despre lume. Din acest punct de vedere, Góngora nu se deosebește prea mult de poezii Renașterii, care-l preceda, și nici de poezia neoclasicistă care-l urmează.

Pornind de la această situație, putem să facem trecerea spre celălalt tipar al individualității poetice, definibil prin obiectivitatea trăsăturilor sale. Modelul tipologic al poezilor barochiști e unul care îmbină *mimesis*-ul cu alegoria, subsumind o substanță poetică obiectivă unei forme poetice particulare pînă la bizarerie.

Dacă „arta barocă a limbajului nu vrea să impună în chip nou insolitul, ci universal-valabilul, și nu vrea s-o facă prin mijloacele contracțiunii, ci prin cele ale emfazei, ale amplificării, ale exacerbarii“, cum ne asigură G.R. Hocke¹⁹, atunci înseamnă că avem suficiente motive să considerăm această artă drept o expresie a unei *individualități obiective alegorice*.

Obscuritatea poeziei baroce nu este o obscuritate de substanță, un rezultat al unei modalități speciale de cunoaștere interioară. Barocul nu este nici infrapsihic, nici mistic. E o formă de poezie literară, traductibilă, în care o sintaxă complicată nu ascunde deloc și un suflet complicat. Poezia tradițională în întregul ei e o poezie literară care pune în termeni o individualitate aprioric obiectivă, cîtă vreme subiectivitatea n-a reușit să și cucerească propriul ei hinterland.

Acest proces de cucerire a subiectivității începe, cum am văzut, abia o dată cu romantismul și toată poezia modernă, așa cum o înțelege Hugo Friedrich și Carlos Bousoño, reprezintă o revoltă a subiectivității reprimată secole de a rîndul împotriva unei ordini și configurații ale eului gândite prea din exterior. Irealismul și iraționalitatea poeziei moderne (incluzînd aici și romantismul) sînt, de fapt, expresia unei interiorizări a problemei individualității, a descoperirii faptului că subiectivitatea nu are un limbaj care să-i fie propriu și că limbajul acesta trebuie inventat.

CONTINGENȚELE EULUI. Într-un asemenea context, atitudinea lui Wordsworth poate părea nefirească, pentru că într-un moment în care romantismul abia începea să-și traseze aria teritorială și direcțiile demersului său subiectivizant, el pretinde poeziei obiectivitate, menținerea în modelul cunoașterii a vechiului dualism eu – lume, cu singura necesitate a readecării omului la Natură, simplitate în expresie, adresare nemijlocită, interes pentru viața colectivă, studiul universului înconjurător etc.

Într-o lume decisă să elimine din preocupările poeziei obiectivitatea mimetică (devenită deja un apanaj al romanului), Wordsworth devine reprezentantul singular al *individualității obiective contingente* – modelul, nu întotdeauna declarat sau revendicat, al poezilor revoluționari și umaniști de mai târziu, de genul lui Whitman, Sandburg, Maiakovski, Brecht, Neruda etc. pentru care idealul exterior, comunitar se confundă cu scopul poeziei lor. Dorința lui Wordsworth de a deveni poetul unei realități obiective totale e însă o utopie. La începutul secolului XIX realitatea nu mai putea fi stăpinită în toată complexitatea ei prin poezie. Singura formă literară în stare să facă acest lucru era romanul.

Neputînd să renunțe la convenția versului – ca mai târziu Baudelaire – Wordsworth nu poate să înțeleagă lipsa de șansă a propriului său proiect. El gîndește ca un prozator realist și continuă să scrie ca un poet romantic.

Nici Whitman nu e departe de o atare contradicție, doar că poetul american se mișcă într-o lume cu totul liberă, lipsită de tradiție, într-un spațiu poetic în care presiunea formelor canonice e aproape inexistentă. Însă Whitman a încetat să mai creadă în mecanica versului, el a descoperit respirația lui. Pentru el poezia e limba însăși, temele poeziei sale sînt viața însăși, el vrea să vorbească așa cum respiră. Whitman e un ingenuu al artei și al tradiției, pentru care trecutul nu există, așa cum nu există nici modele poetice mai vechi sau mai noi pe care să se simtă obligat să le conteste.

Condiția naturală a lui Whitman e aceea a unui vechi brad care nu se simte deloc rătăcit într-o lume modernă din care știe că face parte cu toată ființa. El e Poetul, dar nu și Povestitorul, pentru că lumea lui americană e una fără consistență istorică, lipsită încă de o mitologie proprie. El nu poate să fie un creator de epos, precum Tolstoi (cu care a și fost comparat) în literatura rusă sau Sadoveanu în literatura noastră, însă poezia sa devine un inventar al tuturor temelor, situațiilor, tipurilor de personaje pe care le vom găsi mai târziu în romanul american.

Pe de altă parte, Whitman trasează prin poezia sa o hartă detaliată, deși cam grosolană, a unei realități umane ca și infinite, luată imediat în exploatare, pe bucăți, de poezii tranzitive ce-i vor urma. Însă credința în puterea poeziei de a stăpîni întreaga realitate obiectivă se va dovedi în continuare din ce în ce mai fragilă.

Individualitatea poetului nu mai poate fi o individualitate monolitică. Ea se va sparge în diferitele sale componente iar aceste componente se vor stabili în nenumărate forme obsedate de autenticitatea existenței și a limbajului. Această individualitate își va pierde măreția sintetizatoare. Frost, de pildă, nu va mai fi un poet al Americii, ci un poet al unui anumit ținut american, Noua Anglie. Paterson, poemul lui

William Carlos Williams, este „cîntecul“ unui oraș, nu al unei țări de mărimea unui continent.

Poezia lui Whitman, cu toată brutală ei simplitate, mai este însă importantă și prin nepăsarea cu care ea anulează, fără nici o deliberare teoretică prealabilă, granițele care separă eul empiric de așa-numitul eul artistic. Whitman amestecă în poemele sale experiența sa imediată de viață cu proiecții imaginare și cu meditații asupra Omului și moralei colective, fără a considera că ceea ce i se întîmplă să trăiască lui ca individ este ceva vulgar și ne semnificativ, o „materie“ ce trebuie prelucrată, transfigurată la parametri simbolici, pentru a dobîndi astfel o semnificație mai cuprinzătoare.

O dată cu Whitman individualitatea poetică încetează să se mai manifeste ca o entitate triumfală, superioară, fascinată de frumusețea și perenitatea artisticului și văzînd în poezie un spațiu privilegiat al cunoașterii. Poetul însuși o spune:

...literatura adevărată nu strălucește prin nici o luminozitate proprie, a ei însăși; și nici poeziile ei. Luminile ei se dezvoltă din întîmplări reale și sînt evolutive.²⁰

Poezia lui Whitman descoperă democrația existenței și astfel ea suspendă misterul romantic al creației. Singurul element care-l deosebește pe poet de ceilalți oameni este mai accentuată sa sensibilitate în raport cu lumea. Dar el nu trebuie să facă din această sensibilitate un privilegiu individual, el nu trebuie să mistifice realitatea prin metafizică și să-și transforme condiția contingentă în statut ezoteric. Individualitatea poetului și persoana sa civilă coincid de cele mai multe ori. Eul artistic este forma scrisă, textualizată a eului civil.

Dincolo de toate acestea, prin independența sa de spirit și prin felul în care știe să transforme o acțiune poetică individuală într-una cu valoare colectivă, Whitman rămîne un model al poetului preocupat exclusiv de adevăr și real, fără a deveni astfel – cum s-a întîmplat în secolul nostru cu mulți poeți ai revoluției și ai protestului social – prizonierul involuntar al obsesiilor sale exterioare.

Whitman e un creator și personal și obiectiv în același timp, exact în sensul acestor observații ale lui Paul Ricœur:

Este artist adevărat cel care nu cunoaște decît motivația proprie artei sale și care nu cedează la imperativele exterioare ale artei sale: a fi pe placul tranului, a ilustra Revoluția. Chiar atunci cînd zugrăvește societatea timpului său, chiar și cînd profetizează vremuri noi, artistul este adevărat dacă nu copiază o analiză sociologică deja făcută și o revendicare care și a găsit *deja* o expresie non estetică. Din contră, el va fi cel care va crea ceva nou, socialmente și politicește valabil, dacă e fidel puterii de analiză venite din autenticitatea sensibilității sale, ca și din maturitatea mijloacelor de expresie moștenite.²¹

BIOGRAFIA ȘI INTIMITATEA. Fidelitatea puterii de analiză față de autenticitatea propriei sensibilități – aceasta este lecția esențială pe care au învățat-o de la Whitman toți poeții americani ai biografiei și ai

persoanei: Lowell, Berryman, O'Hara, Anne Sexton, Joel Oppenheimer, Robert Bly, Ted Barrigan etc.

Centrind demersul lor poetic pe evenimentele proprii persoane care se confundă cu un cîmp tematic inepuizabil, acești poeți caută să descopere ceea ce viața personală are în același timp unic și repetabil. Dar ei refuză mijloacele consacrate ale poeziei (metafora, simbolul, sugestia etc.) și cred în obiectivitatea limbajului, în sinceritate și directete.

Prin poezia lor se manifestă o *individualitate obiectivă biografică*, preocupată nu doar de descrierea reacțiilor imediat localizabile ale eului la stimulii realității externe, ci și de istoria cronologică și civilă a acestui eu. Într-o astfel de viziune asupra individualității totul e simptomatic și semnificativ, tot ceea ce vine în atingere cu corpul, stările psihice, actele, intențiile, statutul social al celui care scrie. În unele cazuri scrisul devine un act reflex, echivalent cu un act fiziologic. Eul își înregistrează propriile „întîmplări“, fără însă a le mai valoriza simbolic, fără a le mai ierarhiza.

Biografia individului lumii moderne nu conține nimic simbolic sau ierarhizabil și numai în unele cazuri ea mai admite să fie organizată de o instanță psihică centrală. Evenimentele mărunte ale eului sint – cred acești poeți – exemplare pentru condiția omului societății industriale aruncat în anonimatul vieții cotidiene. Aceste evenimente nu pot fi comunicate decît printr-un limbaj care fuge de emfază, se teme de obscuritatea semantică și promovează un fel de mistică a denotației și a rostirii nude, amestecînd exasperarea cu bucuria clipei, exaltarea cu vulgaritatea și brutalitatea confesiunii. Pentru poeții individualității biografice, biografia încetează să mai aibă secrete, eul nu mai are nimic de ascuns, pentru că el nu mai are nimic ascuns.

Putem, prin urmare, vorbi – mai ales în cazul poezilor americani – despre o obsesie a autenticității actelor personale civile și putem numi această obsesie *biografism*, însă trebuie să avem în vedere și o formă particulară a acestei obsesii, voalată social și ecranată psihic, rezumată la descrierea stărilor interioare și a reacțiilor intime. Ea este expresia unei *individualități obiective intimiste*, introvertite, nevrotică în esența ei, de aspect seismografic.

Această individualitate se manifestă într-un discurs poetic lacunar, eliptic, parțial ermetic, nu întotdeauna ușor de decipat, în ciuda absenței din repertoriul ei a simbolurilor. Ceea ce îngreunează descifrarea unei astfel de poezii e faptul că – încă plătind tribut poeziei simboliste și imagiste, de care încearcă să se desprindă, ea lasă în surdina reperele imediate ale vieții civile, încercînd să se protejeze într-un fel de metafizică a imanenței. Așa se întîmplă cu poezia Annei Ahmatova sau a lui Osip Mandelștam, cu poezia lui Bacovia din ciclul „stanțelor“, cu unele poeme ale lui Kavafis sau, mai tîrziu, cu „fișele clinice“ ale americanei Anne Sexton.

Există însă și soluția oferită de americanul Robert Bly, a unei poezii emoționale, deloc ruptă de cotidian, combinând raționalul cu iraționalul, într-un limbaj spontan, nepăsător față de orice tehnică:

Mă interesează întâlnirea dintre poezie și simplitate... structura poemelor e simplă... Poemele sînt legate mai curînd de prezent decît de viitor. Deci, ele compun adesea, cu ajutorul naturii și al *inconștientului*, care aparțin ambele prezentului... Emoția este conținută în *ceea ce nu este spus*. Poezia este reținută în poem, prin *spațiile albe* dintre strofe... Viața unui poem nu depinde de metrica sa, ci de *viața omului*.²⁰

Care e, totuși, scopul acestei poezii de tip intimist și biografic, de ce este ea caracteristică pentru lumea modernă? Ce legătură are această poezie cu Wordsworth și Whitman? Ea pare să nu se fi îndepărtat cu nimic de problema pe care, spre sfîrșitul secolului XVIII, o pune Descartes în filosofia lui. Luc Ferry comentează:

„a ști cum n este posibil individului să fundamenteze *plecînd exclusiv de la sine* valori care să fie valabile și pentru alții [...]. Pe scurt, totul se rezumă la a ști cum este posibil sa fundamentezi în *imanența* radicală a valorilor, prin raportare la subiectivitate, *transcendența* lor, pentru noi înșine ca și pentru ceilalți.”²¹

Din acest punct de vedere, poezia de tip tranzitiv, aflată în directă succesiune a lui Whitman, – care nu se jenează de caracterul ei istoric, tranzitoriu – se dovedește mult mai aproape de imperativele morale ale lumii moderne decît poezia de sorginte mallarmeciană, obsedată de propria ei esență și încă visînd să ajungă la o transcendență abstractă, anistorică, de tip platonician.

ALTERITATE ȘI MORALĂ COLECTIVĂ. Trebuie să aducem în discuție și o altă trăsătură a acestei poezii, trăsătură care este expresia imediată a lumii moderne, așa cum se constituie ea în a doua jumătate a secolului XIX. Nu putem să nu invocăm încă o dată aici numele lui Whitman, cu poetica sa materialistă, profană, spontană. Poetul american este un Nietzsche al poeziei care intuiește că, într-o lume în care „moartea lui Dumnezeu” a devenit o certitudine, „subiectul absolut” al romanticilor trebuie să cedeze locul unui „subiect sfărîmat”, deschis spre alteritate și contingentă, spre multiplicitatea, fragmentarismul și diferențele existenței. Între Whitman și predecesorul său Wordsworth deosebiri de mentalitate poetică sînt mari, aproape insurmontabile.

Obsedat de Totalitate și Absolut, poetul englez îl înlocuiește pe Dumnezeu cu Natura. Identificînd Absolutul cu contingentă vieții, Whitman îl înlocuiește pe Dumnezeu cu propriul eu. El înțelege că Natura nu mai poate fi considerată o valoare în sine, pentru că ea a încetat să mai fie o totalitate. Dar nici poezia nu mai poate fi capabilă să o totalizeze, oricîte soluții tehnice ar căuta ea.

Ceea ce intuiește Whitman e faptul că poemul romantic lung e o formă perimată. Se pare că acesta e singurul element pozitiv pe care el

l-a reținut din poezia lui Poe. Și totuși, scriindu-și poemele sale scurte, fragmentare, Whitman nu face altceva decât să lucreze toată viața la o singură carte. E miza sa pe un alt tip de construcție. Structura concentrică și aditională a *Firelor de iarbă* e o încercare de a însuma multiplicitatea existenței, fără a avea și garanția unei totalizări, fără a face din această imposibilitate o dramă creatoare. Whitman nu se teme în construcția sa de posibilele incongruențe, pentru că ceea ce scrie el are o clară fundamentare ontologică și morală. Și e vorba aici despre o morală a vieții colective, în *statu nascendi*, justificând noul om american care are multe din trăsăturile supraomului nietzschean.

Poezia lui Whitman se naște din entuziasm, cea a poezilor tranzițivi care-i vor urma din resemnare și deprimare. Dar și această poezie „realistă” a lumii contemporane e o poezie morală în esența ei, întemeiată pe valori pozitive și negative și pe aceeași conștiință a unui eu sfărâmat, exasperat de propriile sale incongruențe și discontinuități și făcându-și din acestea o substanță fundamentală de „inspirație”. Viața e o reuniune aleatorie de stadii de viață. El e cel mult o însumare de „studii” asupra nivelelor sale cronologice de manifestare. Acesta pare să fie sensul volumului lui Robert Lowell, *Life studies*.

Am afirmat însă mai înainte că totalitatea multiplă a poeziei lui Whitman se va „sectorializa” în poezia urmașilor săi. Grandomania romantică a sintezei, de care Whitman e încă marcat, cedează locul unei relații oneste, scutite de iluzii, în raportul eu – lume, relație limitată la o situație existențială particulară, descrisă ca atare și uneori concepută dintr-o perspectivă de-a dreptul „științifică”.

PERCEPȚIE ȘI MULTIPLICITATE. Ce este în realitatea ei cea mai palpabilă individualitatea obiectivă? Cum am văzut deja, pentru unii poeți aceasta se confundă cu percepția, cu privirea, cu capacitatea individului de a stabili o legătură nemediată cu obiectele din imediata sa apropiere. Există și o altă modalitate decât cea baudelairiană de a elimina din poezie inima și sentimentalismul, o modalitate pragmatică pe care o descoperă William Carlos Williams și obiectiviștii americani ai anilor '30-'40 din secolul trecut. Lor li se alătură Francis Ponge, cu poezia sa a obiectelor „reparate” prin scris, restituite înțelegerii genuine, neutilitare a individului alienat de utilitarismul lumii moderne, sau Theodore Roethke, cu interesul său obsesiv pentru botanică și natură.

Trebuie să vorbim și despre o *individualitate obiectivă perceptivă*, care regăsește postulatul fundamental al empiriștilor englezi potrivit căruia nu există nimic în intelect care să nu fi fost mai înainte în simțuri. La începutul secolului XX, în Portugalia, Alberto Caeiro, unul dintre cei mai importanți heteronimi ai lui Pessoa, scrie o poezie care vizează gradul zero al senzorialității. La polul opus, în poezia românească de astăzi, Mircea Cărtărescu încearcă să atingă gradul ei

maxim, pînă la evidențierea caracterului monstruos și absurd al lumii concrete.

Dar poezia obiectivității perceptive este o poezie a izolării eului de propria sa esență psihică, o poezie a corpului, nu a identității. Chestiunea raportului dintre identitatea civilă și identitatea artistică nu cade doar în seama demersului biografist sau personist. Există și alte „rezolvări”. Una dintre acestea, cea mai spectaculoasă, îi aparține lui Fernando Pessoa și e interesant să constatăm că această „rezolvare” se situează în prelungirea unei problematice de tip senzaționalist. Știm că în opinia poetului portughez identitatea obiectivă e o iluzie. Ea e întotdeauna o sumă, și nu un rezultat, o stratificare de niveluri psihice și nu o pastă eterogenă de elemente afective. Eul e o entitate plurală. Există, așadar, și o *individualitate obiectivă pluripsihică*. Într-un *Proiect de prefață pentru o carte viitoare* Pessoa mărturisește:

Autorul uman al acestei cărți nu-și recunoaște absolut nici o personalitate care să-i aparțină. Cînd i se întîmplă să simtă o personalitate născîndu-se în el, e pentru a constata imediat că este vorba de o ființă cu totul diferită de a lui, deși semănîndu-i puțin: un fiu mental, poate, și dotat cu calități primite în moștenire, dar și cu diferențe datorate faptului că el este un altul.²⁴

Regăsim aici problema rimbauldiană a alterității, pusă însă în cu totul alți termeni, în funcție de acele elemente ale eului manifestate în durată sau imediată, conștientă. Pentru Pessoa, eul e în fiecare moment al existenței lui un alt individ.

INCERTITUDINI FINALE. Riscurile unei astfel de încercări de a distinge diferitele tipuri de individualitate pe care le pune în circulație poezia modernă sînt deosebit de mari. Absolutizările sînt întotdeauna implacabile. Aveam nevoie de aceste distincții, operate – e adevărat – cu o oarecare brutalitate. De aceea, nu trebuie să ne îndoim nici măcar o clipă de relativitatea lor. N-am urmărit aici obținerea unui tablou mendeleevic al structurilor poetice individuale. Lucrul nici n-ar fi fost cu putință. Naturile poetice nu sînt clasificabile decît în mare și de la distanță, chiar și așa sacrificînd destule date particulare ale individualității care ne interesează.

Cum am putea, de pildă, să-i introducem în acest nomenclator pe T.S. Eliot și Ezra Pound, doi dintre cei mai mari poeți ai secolului XX? Cum am putea face abstracție de teoria lui Eliot a „corelativului obiectiv” ce pare a fi tocmai expresia unei voințe de a împăca subiectivul cu obiectivul, în cadrul aceluiași parcurs individual al actului poetic? Putem, pe de altă parte, ignora aspectul pronunțat cultural și mitologic al eului care organizează materia sensibilă și verbală a celor *Patru cvartete*, a poemului *The Waste Land* și a celor peste o sută de *Cantos*-uri ale lui Ezra Pound? Avem îndreptățirea să vorbim în cazul acestor doi poeți, ca și în cazul lui Saint-John Perse, despre o *individualitate culturală*, indiferent de faptul că ea se manifestă subiectiv

sau obiectiv? Este acest tip specific de individualitate o sinteză impersonală, așa cum încearcă să ne convingă același T. S. Eliot?²⁵

Toate aceste ipoteze referitoare la dimensiunile eului poetic n-au urmărit să tranșeze o chestiune – ceea ce ar fi fost imposibil doar în câteva pagini – ci să deschidă o discuție, să fixeze niște jaloane, fie acestea și provizorii, posibilei operații de descriere tipologică a celor două mari direcții ale poeziei moderne avute în vedere aici. Nu știu dacă mai trebuie să adaug că o cercetare asupra individualității care să aibă în vedere și direcția ludică și experimentală a poeziei moderne n-avea cum să-și găsească locul aici.

3. CITITORUL

O CONDIȚIE INCONFORTABILĂ. Dacă e să dăm crezare afirmațiilor lui Carlos Bousoño și ale promotorilor esteticii receptării, cititorul nu este doar seamănul, fratele (ipocrit!) al celui care scrie – cum socotea Baudelaire –, ci umbra sa, dublul său, un redutabil *alter ego*²⁶ care-și arogă prerogativele unui cenzor plin de ambiții. În domeniul esteticii și al teoriei literare, problema cititorului e o problemă modernă, de dată destul de recentă.

Conceperea celui care citește ca un *insider* al mesajului poetic, ca un coautor al actului de creație este, cu siguranță, urmarea nu numai a rafinării modului de a gândi factorii implicați în funcționarea unui text literar, ci și a modificării statutului și configurației poeziei scrise în ultimele două sute de ani. Alta este astăzi condiția cititorului – destul de brutal deposedat de „privilegiul” său al receptorului pasiv – pentru că alta este astăzi harta poeziei. O hartă stranie, nepămîntească parcă, avînd contururi destul de puțin certe, cu semne convenționale bizare, pe care nu toată lumea le înțelege. De unde necesitatea unor interpreți, a unor cititori profesioniști cu talent euristic și pedagogic, care să știe cum să reducă distanța dintre noile forme poetice și cititorul prin definiție conservator, mefient față de orice încercare novatoare.

Instituția criticului literar e o descoperire a lumii postromantice, menită să atenueze șocul de lectură pe care îl produce o literatură ce încetează să-l mai aibă în mod direct în vedere pe cititor, pentru a se concentra asupra propriului limbaj sau asupra motivațiilor obscure, ireductibile ale celui care scrie²⁷. Cită vreme poezia e considerată o activitate mimetică și o expresie a facultăților umane raționale, cititorul e cel puțin un egal al poetului.

O dată cu simbolismul însă, poezia își manifestă clara intenție de a-și subordona cititorul. Nu mai apelează la judecata, ci la sensibilitatea acestuia, pe care o obligă să se transforme într-un spațiu de rezonanță al textului.

Mai departe, ermetismul îi va cere cititorului să devină un inițiat al unui limbaj de o mare dificultate sau pur și simplu să renunțe, acceptându-și ignoranța și neputința inițierii, la condiția sa de partener al operei. Chestiunea pertinentei și a specificității actului de lectură devine cu timpul atât de gravă, încât însăși problema teoretică a celui care citește devine, începând cu secolul trecut, un obiect de meditație.

Cititorul lumii moderne tinde să ocupe de o vreme încoace primul planul discuțiilor referitoare la fenomenul literar. Situația sa, în același timp privilegiată și ingrată, e cercetată în amănunt, sub egida unui dramatic sentiment al culpabilității, cu mijloacele și ale sociologiei și ale hermeneuticii și ale pragmaticei și ale psiholingvisticii, ca într-un fel de complexă acțiune concentrată de răzbunare a privațiunilor și marginalizării de care el pare să fi avut parte secole de-a rândul. Această ofensivă n-ar fi putut fi declanșată, fără ajutorul direct sau indirect al unor științe și metode de cercetare ale timpului vieții sociale.

De la romantism încoace cititorul a încetat să mai fie o persoană de excepție care impune din afară o morală și o arhitectură a operei. El a fost obligat să se înscrie democratic în marea masă a consumatorilor și, de multe ori, să-și vadă retrase aproape toate prerogativele de care se bucura altădată în relația sa directă cu opera. În ciuda acestui fapt, pentru a putea pune și rezolva în mod real problema recepției, cititorul trebuie gândit în continuare ca un privilegiat al operei, fără a-i vulgariza condiția.

Cititorul nu este un catalizator oarecare al sensurilor textului literar. În actul de lectură, el se află implicat într-un proces de un extrem rafinament psiho-cognitiv, de o mare complexitate și responsabilitate, din care opera poate ieși sărăcită sau îmbogățită. Iată de ce școala de la Konstanz, prin cel mai important reprezentant al ei, Hans Robert Jauss, își întemeiază demersul pe o estetică, și nu pe o sociologie a lecturii.

Oricât de democratică s-ar dori ea, literatura nu se poate confunda cu un discurs verbal ca oricare altul. Căile de atac și funcțiile textului literar se modifică cu rapiditate, și nu în sensul simplificării lor. A fi un bun cititor de literatură nu e o condiție la îndemina oricui.

Dacă poezia modernă îi pretinde cititorului noi moduri ale comprehensiunii și ale atitudinii emotive, asta înseamnă că un model viabil al actului de receptare trebuie să aibă în vedere nu doar simpla situare a celui care citește față de implacabilele deschideri ale operei (studiate și teoretizate în detaliu de Umberto Eco), ci, în primul rând, existența unui cititor real – aflat în punctul de intersecție a trăsăturilor textului cu un orizont de așteptare bine determinat – care își poate susține condiția sa de cititor real. Dar mai este această condiție cu puțință?

PUNTEA PESTE PRĂPASTIE. De un secol și mai bine încoace poezia pare pornită să-și agreseze cititorul, să bruieze și să bruscheze așteptările acestuia, să-și restrângă formele imediat inteligibile de manifestare, să se izoleze de public și astfel să elimine din discuția critică cel puțin una din funcțiile sale importante, funcția socială.

Poeții secolului XX antologați și comentați de Hugo Friedrich în *Structura lincii moderne* scriu o poezie care poartă o puternică amprentă subiectivă, o poezie obscură, nefamiliară, materializată într-un discurs extrem de dificil, care își sfidează cu nepăsare destinatarul real. De aceea, în afara creației poetice propriu-zise, problema acestui destinatar rămâne stringentă, constituindu-se într-o continuă provocare adresată spațiului interpretării.

În urmă cu mai bine de două decenii, în 1980, criticul italian Giacomo Debenedetti a dedicat o carte poeziei italiene a secolului XX pe care o găsește situată sub semnul ermetismului și al poeticii mallarméene. Cartea își propunea să descopere rațiunile acestei poetici și să le facă, în măsura posibilului, inteligibile. Ea venea după o mulțime de alte studii mai vechi care urmăreau același scop. A fost vorba de o nouă încercare de a învinge o dificultate deloc imaginară, insurmontabilă încă, după mai bine de o sută de ani de modernism.

Studiul lui Debenedetti²⁸ arată astfel încă o dată – dacă mai era nevoie – că poezia reflexivă nu este nici în momentul de față, cind ea traversează o indubitabilă perioadă de reflux, o formă clasată, un cod poetic pe deplin istoricizat. Nu cred că situația aceasta își găsește o explicație firească în faptul că toate textele valoroase se caracterizează printr-o plurivalență de sensuri, ceea ce implică o plurivalență a interpretărilor. Aici e vorba de eforturile criticii de a elucida statutul, cauzele, îndreptățirea estetică a unei poezii care pentru prima dată în istoria literaturii europene nu mai înscamnă o simplă metamorfoză a unui limbaj preexistent, o transformare, fie ea și spectaculoasă, a unor coduri artistice date, ci o ruptură hotărîtă, agresivă, dezinteresată de consecințele ei în planul receptării, cu însuși codul limbii.

E pusă astfel în pericol pînă și inteligibilitatea elementară, garantată gramatical, a comunicării verbale. Obişnuințele de lectură ale cititorului sint pulverizate. Sint afectate simultan și planul lingvistic și planul retoric al percepției textului. Între operă și cititor, factori aflați prin definiție într-o virtuală corespondență, se cascadează o prăpastie. Criticul e acela care încearcă să construiască o punte peste această prăpastie și el trebuie să fie în același timp și un hermeneut, și un poetician, și un specialist în stilistică și retorică. Altfel, șansele lui de a se face util sint minime. Iar rolul criticului nu e acela de a salva o situație deteriorată cu șanse de redresare, ci de a introduce în această situație ireversibilă elementul de normalitate care lipsește.

O caracteristică a poeziei moderne, a celei reflexive indeosebi, constă în necesitatea dublării textului propriu-zis printr-un text critic

explicativ. Nu puține sînt cazurile cînd conștiința critică elucidatoare se instalează chiar în cîmpul operei. Poeții înșiși simt nevoia să-și comenteze textele sau măcar să ofere cîteva repere care să ușureze receptarea. Faptul că poemul *The Waste Land* al lui T.S. Eliot conține în final un corpus de note care arată proveniența unor simboluri, imagini și citate e prea bine cunoscut²⁹. Multe din poemele lui Francis Ponge încearcă să descrie simultan nu doar „facerea obiectului”, ci și facerea textului în care e integrat acest obiect. Heteronimii lui Pessoa sînt expresia nu doar a unui eu poetic multiplicat, ci și a unei conștiințe teoretice și critice de o surprinzătoare capacitate proteică. Cea mai bună explicație a poeziei lui Pessoa o aflăm în manifestele, scrisorile, articolele, eseurile lui Pessoa, scrieri aflate dincolo de ideea unei conștiințe individuale, ce par să reunească diferite puncte de vedere aparținînd mai multor personalități critice.

Textele teoretice *pro domo* au devenit astăzi cvasiobligatorii de cîte ori se pune problema reinterpretării operei unor poeți ca Rimbaud, Mallarmé, Hopkins, Pound, Gotfried Benn, Valéry, Ungaretti, Wallace Stevens etc. Există critici care se revendică fără nici un complex din gîndirea teoretică a acestor poeți.

POEZIA TRANZITIVĂ: AVANTAJE ȘI DIFICULTĂȚI. Pînă la 1800 poeții au simțit în mult mai mică măsură nevoia să-și explice propria creație. Nu Racine sau La Fontaine scriau tratate de poetică, ci Boileau, un fel de critic oficial al vremii, preocupat înainte de toate de normarea creației și de păstrarea unității limbajului literar. Astăzi vorbim despre mai multe feluri de poezie, despre mai multe tipuri de limbaje poetice. Poezia tradițională admitea cel mult o discuție despre diferitele sale specii, toate subordonate aceluiași tip de limbaj versificat.

Dacă e dificil să identificăm o variantă tranzitivă și alta reflexivă în lirica de pînă la romantism, aceasta se datorează și faptului că cele două modalități nu sînt la vremea respectivă opuse nici istoric, nici estetic. Ele nu se constituie în niște limbaje diferite aflate în conflict. Despre o opoziție conștientizată între limbaje nu se poate discuta decît o dată cu stabilizarea tendințelor poeziei de a-și obscuriza expresia și autonomiza substanța, punîndu-l astfel pe cititor în dificultate.

Poezia tranzitivă e tocmai rezultatul voinței de a menține textul liric în cîmpul recepției imediate, cît mai aproape de cititor. Dar nu trebuie să exagerăm directitatea și simplitatea acestei poezii. Din experiența rupturii cu codurile limbii petrecută în cea de-a doua jumătate a secolului XIX au avut de profitat inclusiv poeții tranzitivi din succesiunea lui Whitman care, în lupta lor pentru transparență, au fost nevoiți să descopere propriile lor mijloace de construcție, complicate și acestea.

Deși dezinteresată de valorile sugestiei, ambiguității și obscurității semantice, poezia mesajului tranzitiv nu este, totuși, o poezie care să

se conformeze în totalitate codurilor limbii comune. Citeva dintre tehnicile ei, între care colajul, montajul, elipsa, discontinuitatea lexicală, asintaxismul, procedeul blaturilor și al enumerării haotice, sint în bună măsură deviate de la aceste coduri.

Interesant e însă faptul că mijloacele poetice în discuție se bazează pe niște deprinderi și reflexe achiziționate de omul modern în confruntarea sa cu noile tehnologii ale vieții cotidiene. Poezia tranzitivă se adresează unui cititor care trăiește în imediat și este obligat să țină seama de configurația acestui context. Ea încearcă să încorporeze în substanța ei rapiditatea, disjunția planurilor, simultaneitatea, aleatorismul, artificialitatea și multiplicitatea existenței, oralitatea, vitalitatea sintactică a comunicării uzuale. Această poezie împrumută tehnici din fotografie, cinematografie, pictura, domeniul comunicațiilor de masă, al publicității și al reclamei. Ea știe să folosească cu inteligență unele căi deja bătute ale percepției și comprehensiunii, făcând saltul de la versul liniar la versul proiectiv, de la blocul monolitic al textului la compoziția în cîmpul paginii. Contravine astfel unor obișnuințe vizuale ale cititorului, dar valorifică modele mentale proprii conținutului textual a lumii moderne.

E poate momentul să observăm că bătălia dintre „înăuntru” și „afară” pe care încerca să o problematizeze Montale în poemul *Poezia* este, de fapt, o bătălie pentru modelarea unui anume tip de cititor, croit după măsura problematică a spațiului socio-cultural postromantic. Cititorul are astfel de ales între o estetică ezoterică, elitistă, etanșă, dezgustată de „universalul reportaj”, purificată de vulgaritatea lumii și izolată într-un spațiu al perenității semnificațiilor și o estetică prezenteistă, impură, spontană, procesuală, cultivând scopuri și sensuri momentane, colocalitatea și corporalitatea vorbirii, acțiunea, adevărul punctual, indeterminarea, imanența stărilor și a reacțiilor. Însă oricât de „pragmatică” s-ar dori ea, nici poezia tranzitivă nu este o poezie facilă, care să neglijeze problema complexității structurale a oricărei construcții estetice. Sigur că această poezie e mai accesibilă, dar accesibilitatea aceasta nu este un echivalent al simplității tehnice.

Pe de altă parte, familiarizarea cititorului cu formele specifice ale acestei poezii nu este ceva de la sine înțeles. Aproximarea poeziei de proză, de anecdotică, de tehnicile jurnalistice și de limba de zi cu zi este un fenomen pe care cititorul îl privește în continuare cu mari rezerve. Prea marea directitate a poeziei tranzitive îl deranjează pe cititor, îi clatină prejudecăți, îi răpește dreptul la idealism și idealitate. Stupoarea sa în fața unui discurs poetic enunțativ poate să fie la fel de mare ca și în cazul unei poezii ermetice.

Toată problema e, pină la urmă, aceea a „traductibilității”. Modelul de poezie cel mai convenabil pentru cititorul obișnuit – un model instituționalizat de educația școlară e acela al poeziei literare, al discursului indirect ce permite o imediată operație de traducere printr-o

grilă retorică dată. Or, atît poezia tranzitivă, cît și poezia reflexivă sînt tipuri de discurs bazate fundamental pe *literalitatea* sensului, care nu vor să spună mai mult decît ceea ce spun.

DIFERENȚE. Nu este vorba, în cazul poeziei reflexive, de a suspenda sensul, ci de a-i impune acestuia un alt mod de funcționare. Poezia ermetică îl exclude din ecuația sa pe cititorul pasiv, comod, prea mult aservit caracterului public al existenței sale individuale. Nu putem spune că ne aflăm în fața unei poezii care nu dorește să fie înțeleasă. Dar cititorul de care ea are nevoie trebuie să dovedească mari disponibilități interioare, preocupare față de complicatele meandre ale subiectivității, capacitatea de a se deschide spre conștiința metafizică, vocație contemplativă și credința într-un sens ascuns al lumii pe care numai poezia îl poate dezvălui.

Există intuiții asupra ființei și lucrurilor, asupra totalității universului ce nu par a putea fi comunicate decît printr-un limbaj sibilinic, inițiat, irepetabil în unicitatea sa, singurul în măsură să exprime adevăruri altfel inefabile. Pe un astfel de postulat se întemeiază discursul poeziei de tip reflexiv care este un discurs *de haute étage*, un discurs „tare”, greu de spart în bucăți, construit în regimul profunzimii și al transcendenței sensului, nu la îndemîna oricui. De aceea Valéry va ajunge să afirme: „Versurile mele au sensul care li se atribuie”³⁰, ceea ce face încă o dată din cititor un coautor al actului poetic. Dar acest cititor nu va avea niciodată siguranța că s-a apropiat cît de cît de adevăratul sens al poemului pe care, de fapt, el îl creează, fără nici o posibilitate de a-și verifica intuițiile.

În ce privește poezia tranzitivă, ea își concepe altfel demersul pentru că ea își propune alt fel de scopuri. Miza ei este mesajul imediat, adevărul vieții, implicarea cititorului în lectură pe coordonate acționale și nu contemplative. Myloacele acestei poezii nu sînt mai puțin „artistice”, ea nu utilizează principii retorice mai concesive. Dar poezia tranzitivă se adresează în mai mare măsură acelor elemente ale reprezentării, emoției și judecății pe care cititorul le posedă fără a le fi conștientizat vreodată în formă artistică. Efectul ei estetic se naște din activarea în cîmpul mental al cititorului a unor procedee și cunoștințe minimale în care sînt concentrate constante umane la fel de greu de prins în cuvinte ca și revelațiile liricii reflexive.

Ceea ce diferențiază cele două tipuri de poezie e ideatica generală care le animă, concepția despre eu și despre dimensiunile reale ale lumii. Poetica reflexivității e o poetică a profunzimii, a stratificărilor, a voalurilor succesive, a matricei ascunse. Poetul tranzitiv e un adept al suprafeței, al planului, al cauzalității mecanice sau al indeterminismului cuantic, al unei existențe fără esență, dezvăluită clipă de clipă, într-o temporalitate plenară, autosuficientă, înțeleasă ca pură existențialitate. Poezia tranzitivă e preocupată nu de omul generic, ci de omul

istoric, nu de omul metafizic, ci de omul biografic. Pactul pe care ea îl propune cititorului este un pact al vieții contingente, hedonist sau masochist după caz.

Problemele raportului autor – text – cititor în cazul poeziei tradiționale anterioare romantismului sînt cu totul altele. Dacă poetul tradițional e posesorul unui limbaj poetic preexistent pe care îl respectă ca limbaj specific și pe care are tendința de a-l depăși sau modifica, cititorul e depozitarul unei conștiințe a poeziei pe care dorește în mod firesc să o conserve. În poezia tradițională, cititorul știe întotdeauna mai bine decît poetul ce este poezia. Tiparele, temele, motivele, formele poeziei sînt mai bine fixate în mintea și sensibilitatea celui care citește. Orizontul de așteptare al cititorului se confundă cu conștiința unor constante și limite ale poeziei în raport cu care „mesajele” celui care scrie sînt întotdeauna previzibile.

Situația aceasta a fost sesizată de Manfred Naumann, alt reprezentant al școlii de la Konstanz: „...nu doar producția literară determină receptarea, ci la rîndul ei, aceasta din urmă determină producția, cititorii sînt făcuți nu doar să recepteze operele, ci să și determine apariția anumitor opere, și nu numai autorii își creează un public, ci și publicul își creează propriii autori”³¹.

Dacă lăsăm deoparte cazul literaturii de consum, distincțiile teoreticianului german nu se aplică aproape deloc poeziei moderne ale cărei modele epistemice s-au impus doar parțial, ea avînd nevoie în continuare de o strategie critică „promoțională”.

În schimb, prevalența inițiativei destinatarului în actul de creație caracterizează cum nu se poate mai bine poezia anterioară revoluției subiectivității. Am văzut cu altă ocazie care sînt limitele poeziei clasice și manieriste. Elita cititorilor secolului XVI, de pildă, considera poezia un joc al inteligenței, un domeniu al insolitului și al miraculosului, întemeiat pe *meraviglia*, *agudeza* și *witz*. Obscuritatea acestei poezii este o trăsătură impusă din afară de un anume gust al epocii, care ținea la mare cinste delectarea intelectuală. În manierism poezia este o altă formă a jocului de societate. Nu mai putem spune același lucru despre poezia modernă și nici despre cititorul modern de poezie care este un înșingurat, și nu un om de lume.

CITITORUL IDEAL ȘI CITITORUL REAL. Problema cititorului modern se subsumează unei duble apercepții, una ideală și alta reală. Nu trebuie să confundăm planurile. Cînd am afirmat despre destinatarul textului poetic că el este un *alter ego* al poetului, am avut în vedere concepția lui Jauss despre *cititorul ideal*. Potrivit modului de a gîndi al romanistului german:

...textul produs al unui autor (ce a început prin a fi el însuși cititor) conține imaginea implicată a cititorului său *ideal*, așa cum și-l imaginează respectivul autor,

conține, așadar, așteptările prefigurate de un anumit „spațiu de joc” delimitat de textele anterioare, presupuse ca asimilate.³²

Ideea aceasta a unor cititori posibili, constituiți după chipul și asemănarea celui care scrie, e seducătoare, însă mai ales în spațiul poeziei moderne ea se poate dovedi o speculație teoretică cu nimic mai îndreptățită decît altele.

La fel de bine ne-am putea gândi la poetul care scrie cu clara conștiință a izolării de epoca sa, pentru un *cititor virtual*, inexistent, posibil într-un viitor oarecare. În fond, acesta e cititorul pentru care a scris toată viața Kavafis. Iar care e tipul de cititor pentru care a scris Rimbaud nu putem ști nici astăzi, într-atît experiențele sale poetice sînt unice și irepetabile. Într-un plan și mai înalt al speculației, se poate demonstra și faptul că cel care scrie nu poate face în nici un chip abstracție de cel care citește, pentru că el de fapt nu scrie, ci este scris de limbaj iar limbajul e un bun social prin excelență. Nu aceasta este în realitate problema.

Ceea ce ar trebui să intereseze în primul rînd estetica receptării e prezența în afara textului a unui *cititor real*. Deplasarea scopurilor și semnificațiilor poeziei dinspre autor spre cititor, pînă la afirmarea în cele din urmă a superiorității lecturii asupra creației, prin postularea în *extremis* chiar și a ideii că cel care citește își stabilește singur convenția literară de care are nevoie³³, nu are cum să dea un răspuns la întrebarea de ce poezia modernă a devenit cîmpul de afirmare a unor limbaje, viziuni despre lume și tipuri de sensibilitate aflate într-un conflict ireductibil. Cititorul tradițional și cititorul modern au orizonturi de așteptare diferite, întemeiate pe viziuni diferite despre valoarea artistică.

Ideea lui Jauss potrivit căreia „distanța dintre orizontul de așteptare și operă, dintre ceea ce experiența estetică de pînă atunci oferă ca fiind familiar, pe de o parte, și «schimbarea orizontului» produsă o dată cu receptarea noii opere, pe de altă parte, determină [...] caracterul artistic al unei opere literare”³⁴ e discutabilă, mai ales în poezia care se scrie de la 1850 încôace. Din acest moment artisticul incetează a mai fi ceva normal, un limbaj mai spectaculos decît limbajul obișnuit, un spațiu al semnificației și al ideii mai profund decît spațiul vieții de zi cu zi. El nu va mai fi nici un loc al reprezentării simbolice și al modelelor ideale sau un teritoriu al contemplației care transcende perisabilitatea clipei prezente.

NEGATIVITATEA. De la Baudelaire încôace artisticul va fi interesat de perisabilitatea clipei prezente, de „ceea ce este” și nu de „ceea ce trebuie să fie”³⁵. Pentru autorul *Florilor răului* arta se confundă cu modernitatea, iar modernitatea e „tranzitoriul”, prezentul³⁶. Acest prezent impalpabil, prin definiție fugitiv și echipotent, nu mai poate aparține cititorului – care este prizonierul convențiilor, al valorilor

moștenite și al actelor sale automate de viață – ci rămâne privilegiul celui care scrie, el însuși un prizonier al unei imanente multipolare și nedeterminate. Mallarmé e și el un om al propriului său prezent, dar al unui prezent eternizat al intelectului. Tensiunea spre necunoscut a viziunilor lui Rimbaud provine dintr-o dilatare a clipei prezente. În prezent se ascunde indicibilul: o altă ordine, o altă ierarhie, o altă structură a lumii și a individualității, de fapt, un întreg arsenal de „non-valori” (în măsura în care ele sînt niște noi valori), la care cititorul nu are acces, pentru că acestea sînt individuale, și pe care oricum cititorul le refuză, pentru că ele par non-umane.

Indicibilul este irepresentabilul sau *imprezentabilul*, acel amestec de silă și plăcere, de fascinație și dezgust provocat de spațiile urbane ale lumii moderne, despre care vorbea același Baudelaire, dar și spațiul subconștientului și al sinestezurilor convulsive din poezia lui Rimbaud sau lumea logosului original din poemele lui Mallarmé.

Jean-François Lyotard consideră că *imprezentabilul* este un apănaj al postmodernismului, dar tot el e acela care observă ca și „modernul invocă *imprezentabilul* în prezentarea însăși”³⁷. Există, prin urmare, în poezia modernă și un infern al textului care nu poate vorbi despre ceea ce ar dori să vorbească sau care se vede nevoit să vorbească despre ceea ce este absent. Misterul și necunoscutul nu pot fi reprezentate, deși misterul și necunoscutul sînt omniprezente. Acesta e nivelul la care poeticile lui Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé se întîlnesc, punindu-i cititorului o problemă de lectură irezolvabilă pe calea viziunii tradiționale despre artistic.

Însă înainte de a se ajunge la ceea ce nu poate fi spus prin limbaj, ci doar sugerat, simbolizat, problematizat prin operă, în a doua jumătate a secolului XIX cititorul real de poezie se va confrunta, pentru prima dată, cu negativitatea morală a poeziei moderne, aceea negativitate pe care, într-un articol din 1882, Whitman i-o reproșă lui Poe. Iată despre ce este vorba:

Aproape lipsite de orice element al principiului moral sau al concretului, sau al eroismului, sau al unor afecțiuni mai simple ale inimii, versurile lui Poe ilustrează o imensă facultate de frumusețe tehnică și abstractă, cu arta rimei dusă pînă la exces, o tendință iremediabilă spre teme nocturne, diabolice, în fiecare pagină. Judecîndu-le altfel, fac parte, probabil, din luminile electrice ale literaturii de imaginație, strălucitoare și orbitoare, dar fără pic de căldură.³⁸

Să recunoaștem că aceste observații ale lui Whitman nu sînt valabile doar pentru Poe, ci, cu unele nuanțe în plus, și pentru întreaga poezie modernă dezvoltată în linia lui Poe, Baudelaire și Mallarmé. De altfel, în finalul articolului său, autorul *Firelor de iarbă* vorbește despre „tendința inevitabilă a culturii noastre poetice spre morbiditate, spre frumusețea nefirească, îmbolnăvirea tuturor gîndurilor poetice și a rafinamentului devenit scop în sine, oroarea de concretul democratic

și veșnic (în primul rînd corpul, pămîntul și marea, sexul și cele asemănătoare lor)...⁴⁹.

Dacă trecem peste faptul că lui Whitman acest gen de poezie i se pare că atinge patologia, trebuie să remarcăm că trăsăturile identificate de el sînt exacte, fără să se deosebească prea mult de trăsăturile celor două mari modele coincidente ale poeziei moderne pe care le-am avut mereu în vedere aici: Hugo Friedrich și Carlos Bousoño. În viziunea poetului american, poezia ieșită din mantaua lui Poe e o poezie obsedată de moarte și degradare, imorala și amorală, lipsită de eroism, rece, abstractă, inclinată spre nocturn și demonic, dezinteresată de lumea reală și disprețuind concretul, însă rafinată tehnic, de o mare perfecțiune și frumusețe formală, gratuită și muzicală.

Această poezie nu cultivă nici orizonturile confortabile ale vieții burgheze, nici energiile și setea dezlănțuită de experiență a supraomului nietzscheean pe care-l întîlnim, într-o variantă *sui generis*, chiar în creația lui Whitman. Ea cultivă, cum spuneam, negativitatea, descoperă estetica uritului, impersonalitatea cului, deriziunea vieții, neliniștea pură a sufletului, *spleen*-ul, răul existenței, distanțarea de ceea ce este familiar și se concentrează asupra propriei sale ființe textuale, se închide cu voluptate în propria ei frumusețe care nu servește la nimic. Și a pierdut aproape în întregime utilitatea, nu mai crede în morala publică. Înaintea lui Rimbaud, care, paradoxal, este un „vitalist”, Baudelaire e exemplul cel mai frapant al acestui nou mod de a înțelege poezia.

Hans Robert Jauss a propus o extrem de interesantă analiză asupra liricii franceze a anului 1857 (anul apariției volumului *Florile răului*) consacrată motivului *la douceur du foyer*⁵⁰. Dincolo de finele observații asupra modului în care, în epocă, texte aparent diferite converg întru reliefaarea aceluiași orizont mediocru și idealizat al vieții burgheze, studiul esteticianului german reține atenția prin concluziile sale cu privire la poezia lui Hugo și Baudelaire.

Dacă prin poezia sa, autorul *Legendei secolelor* face figura unui scriitor oficial, care ilustrează ideologia „dulcei căminului” și a blindei fericiri familiale, confirmînd în felul acesta așteptările cititorilor vremii, Baudelaire este avangardistul unei mentalități care cultivă „valorile” exterioare cercului familial burghez, dilemele, pasiunile și grijile unei umanități marginalizate, deklasate. Baudelaire ironizează cu sarcasm convențiile vieții burgheze și-i demască tabuurile. Temele sale sînt noi și scandalos de imorale.

Dar iconoclastia baudelairiană nu contravine vremii sale doar la nivel tematic, prin substanța ei negativă de viață, ci și la nivel stilistic, prin atmosfera și construcția textelor sale și practica unui idiolect artistic în care semnele distanțării gramaticii poeziei de codul vorbirii uzuale se manifestă cu evidență. Nici prozodia lui Baudelaire nu mai este una „normală”, ea creează o muzică insidoasă, paralizantă,

îmbătătoare ca un drog, inducându-i cititorului sentimentul unor voluptăți vinovate. În fața limbajului disonant al poeziei sale, Baudelaire prevede „șocul nervos” al posibilului său public: „Conștiința poetică, odinioară o infinită sursă de bucurii, a devenit acum un arsenal inepuizabil al instrumentelor de tortură”⁴¹. El descoperă „plăcerea aristocratică de a dispăcea”⁴² și crede că „există o anumită glorie în a nu fi înțeles”⁴³.

Dar acesta e abia începutul. Mai târziu, pentru Gottfried Benn actul poetic va însemna „a ridica lucrurile decisive în limbajul neînțeleșului, a te dăruia unor lucruri care ar merita să nu convingi despre ele pe nimeni”⁴⁴. În fața unui astfel de deziderat, în fața unei poezii care respinge din capul locului înțelegerea, cititorul nu poate decât să intre în stare de alarmă. Diferența normală dintre limbajul poetic și cel uzual care a caracterizat dintotdeauna poezia a devenit în a doua jumătate a secolului XIX „o diferență radicală [...], o tensiune excesivă care, adăugată conținuturilor obscure, provoacă dezorientare”⁴⁵. În continuare situația se va agrava. Poezia vocal-viscerală a lui Hugo Ball sau poezia lettristă a lui Isidore Isou vor suspenda pur și simplu comunicarea.

SOLUȚII DE RECUPERARE. Putem observa acum că problema cititorului înțeles ca un coautor al textului apare, deloc paradoxal, din momentul în care limbajul poeziei se rupe cu totul de limbajul referențial. Cititorul – comod prin definiție – nu ajunge din proprie voință la statutul de coautor. Lui i se face cadou acest statut, și asta pentru că poziția sa exterioară în raport cu opera devenise de nesusținut.

De acum înainte, lui nu i se va mai cere să înțeleagă, ci să consimtă, să și dea asentimentul – cum spune Bousoño – față de ceea ce el oricum nu mai poate decide: aspectul și funcția textului care îi este prezentat drept poezie. Deposedat de codul său artistic, rămas prin tradiție, veacuri de-a rândul, în linii mari același, cititorul lumii moderne e invitat la un soi de cameleonism al simțirii și înțelegerii, condiție susținută de ideea că actul de lectură e un act de re-creație simpatetică, mergând pînă la identificare, a actului de creație.

Codul poetului modern de orientare reflexivă fiind prin definiție subiectiv și irepetabil, cititorul e aproape obligat să încerce pătrunderea în interiorul acestui cod, lipsindu-se de toate armele și bagajele sale receptive tradiționale și lăsându-se copleșit de o forță străină care-i ignoră inima, mintea, convingerile morale și-i atacă la modul coroziv ființa. El e silit să-și asume toate tensiunile și obscuritățile discursului cu care se confruntă, să le accepte *tale quale*, fără puțință de împotrivire, într-un fel, să facă corp comun cu cel care scrie, cu toate neliniștile și suferințele interioare ale acestuia. Limbajul există în sine, el nu mai poate fi tradus. Starea psihică a poetului e unică și non-raționalizabilă, ea nu poate fi explicată, ci doar re trăită în actul de lectură.

Fiind o poezie literală în esența ei, un câmp semantic traversat de conotații puternic indeterminate care amestecă fascinația cu teama, voluptatea cu suferința, grotescul cu sublimul, poezia reflexivă îi impune cititorului să devină un virtuoz al identificării, un sacrificat al inteligibilității logice, o sensibilitate vinovată. Poezia reflexivă e o poezie a subliminalului, care „vrăjește mintea și simțurile-ncintă”, ca să-l cităm încă o dată pe Baudelaire.

Whitman a observat bine: „morbiditatea” acestei poezii e o morbiditate a muzicalului, atracția subconștientă pe care ea o provoacă e o atracție a unei forme sonore irezistibile, deși dispersivă și anihilantă. Poezia reflexivă vorbește despre un mister care nu poate fi atins, despre un *dincolo* al existenței care nu poate fi decît bănuît, imaginat, despre un om fără umanitate și despre o realitate ireală. E poezia unei actualități fără timp și a unei individualități fără individ. Ea a pierdut „simțul continuității și gustul comuniunii”⁴⁶. Nimic mai departe de această poezie decît individul social, decît omul viu cu simțuri, sentimente și sex.

Or, tocmai acestui gen complex de negativitate umană va încerca să i se opună poezia de tip whitmanian care este o poezie a unui loc dat, a unui timp dat, a unei naturi umane pozitive, în același timp generică și istorică. Whitman formulează cu claritate dezideratele proprii sale lumi:

A venit vremea de a ilustra totul prin geneza și ansamblul actualității; și mi se pare ca o astfel de ilustrare și ansamblu sînt cerințele de căpetenie ale literaturii americane pe viitor.⁴⁷

În secolul XX, acest deziderat va depăși America, impunîndu-i și poeziei europene să regăsească imediatul victii. Să reținem însă că, în mare, motivațiile poeziei tranzitive sînt stabilite din nou, după celebra prefată a lui Wordsworth (1800), într-o formă mult actualizată, cu doi ani înainte de apariția *Florilor răului*, o dată cu prima ediție a *Firelor de iarbă* (1855). Peste cîteva decenii, privind-și retrospectiv marele său proiect poetic, Whitman va scrie:

Am simțit cu adevărat atunci, în zilele tinereții mele, după cum o simt acum, în cele ale bătrîneții, nevoia de a formula un poem a cărui gîndire întreagă să fie, direct sau indirect, o credință care să însemne înțelepciune, sănătate, mister, frumusețea fiecărui proces, fiecărui obiect concret, fiecărei existențe umane sau oricărei alteia, considerată nu din punctul de vedere al tuturor, ci al fiecăruia în parte...⁴⁸

Whitman refuză să înțeleagă gratuitatea. Pentru el poezia nu poate să fie decît utilă, ea nu se poate adresa decît unui cititor real:

Eu declar că cel mai real serviciu pe care poemul meu sau orice altă scriere pot să-l facă cititorului lor nu este numai de a-i satisface intelectul sau a-i satisface un interes superficial și nici chiar de a-i descrie mari pasiuni sau persoane sau evenimente, ci de a-i însuși o bărbăție robustă, și curată credință, și să-i dea o „inimă largă”...⁴⁹

Trebuie să recunoaştem că între această aspiraţie whitmaniană şi convingerea lui Frank O'Hara că poezia joacă în viaţa omului acelaşi rol pe care îl îndeplineşte o scrisoare, o convorbire telefonică sau o discuţie, diferenţa nu e prea mare.

4. LIMBAJUL

NORMALITATEA ORIGINARĂ. Poezia e un fapt de limbaj, ea există şi se manifestă în şi prin limbaj. Oricare ar fi natura „informaţilor“ pe care poezia le vehiculează, acestea au la bază o articulare lingvistică. Am văzut că definirea poeziei prin opoziţie cu limba comună e o constantă a studiilor afectate determinării fenomenului liric. Impresia cvasigenerală e aceea că poezia îşi stabileşte specificitatea în câmpul unui limbaj deviant de la normele comunicării lingvistice instrumentale. Faptul nu are de ce să surprindă, de vreme ce primele încercări de investigaţie riguroasă a textelor poetice au apărut în domeniul lingvisticii. Înainte de a fi un eminent poetician, Jakobson, de pildă, a fost un redutabil lingvist.

Toate dilemele şi incertitudinile provocate de cercetarea organismului poeziei pornesc de la limbaj, de la confruntarea legilor generale ale transducerii informaţiei verbale cu legile niciodată sigure, în continuă schimbare, ale constituirii expresiei poetice.

Ne putem reaminti aici faptul că pentru Aristotel problemele particulare ale limbajului poeziei sînt reductibile la un fenomen de vocabular. În viziunea lui, diferenţele dintre vorbirea comună şi vorbirea poetică privesc, înainte de toate, componenta lexicală a comunicării. Pe de o parte, există „cuvintele obşteşti“, pe de alta, „graiul presărat cu termeni străini: denumire prin care înţeleg – explică Aristotel – provincialismele, metaforele, cuvintele lungite şi tot ce se depărtează de uzul obştesc“⁵⁰. Limbajul poeziei ar fi, totuşi, rezultatul unei echilibrate dozări de cuvinte comune – care conferă claritate – şi metafore, provincialisme etc. – care devin marca poeticului.

Altfel, utilizarea într-o compoziţie verbală numai a metaforelor sau numai a provincialismelor ar conduce – consideră filosoful stagirit – fie la „enigmă“, fie la „barbarism“. Metaforizarea excesivă provoacă opacizarea semantică. Utilizarea prea abundentă a termenilor locali, dialectali creează ininteligibilitatea. Dacă în primul caz exagerarea e de natură contextuală, în cel de-al doilea neînţelegerea se produce la nivel referenţial. Dar nici în aceste două cazuri extreme, care depăşesc domeniul faptelor artistice, nu se poate vorbi despre o reală violare a codului limbii obişnuite.

Cit despre adevăratul limbaj artistic – înţeles ca o vorbire împodobită menită a evita banalitatea şi vulgaritatea – el este un mod de

comunicare diferit de comunicarea cotidiană, însă în deplin acord cu normele generale ale vorbirii.

Aristotel nici nu găsește de cuviință să afirme acest ultim adevăr. Faptul era de la sine înțeles. Coincidența dintre normele gramaticale ale limbajului poetic și structura gramaticală de bază a limbii în interiorul căreia se edifică acest limbaj e o constantă a poeziei tradiționale ce-și va menține obligativitatea până în pragul epocii moderne.

IMPOTRIVA GRAMATICII. Cea de-a doua jumătate a secolului trecut creează premisele unei literaturi pentru care revolta împotriva gramaticii și a logicii devine o trăsătură accentuată pînă la paroxism. Descrierea exactă a acestei situații ne cere să apelăm la opiniile lui George Steiner:

Conceptul de *cuvînt lipsă* marchează literatura modernă. Principala împărțire din istoria literaturii occidentale are loc între începutul anilor șaptezeci în secolului trecut și începutul secolului XX. Această perioadă separă o literatură adăpostită de limbă de una pentru care limba a devenit o temniță. Comparate cu aceasta împărțire, toate curentele sau mișcările istorice și stilistice anterioare - helenismul, feudalismul, barocul, neo clasicismul, romantismul - sînt doar subgrupuri sau variante. De la începuturile literaturii occidentale pînă la Rimbaud și Mallarmé (Hölderlin și Nerval sînt precursori decisivi dar izolați) poezia și proza s-au aflat într-un acord organic cu limba. Vocabularul și gramatica au putut fi extinse, deformate, impuse pînă la limitele capacității de înțelegere. Există neclarități și rasturnări deliberate ale logicii limbajului comun în întreaga poezie occidentală, la Pindar, în linia medievală, în poezia de dragoste și filosofica europeană a secolelor al șaisprezecelea și al șaptesprezecelea. Dar, chiar cînd este cit se poate de explicit, actul inventarii, al individualizării în *stile nuovo* al lui Dante, în cosmografia semantică a lui Rabelais, evoluează în funcție de spiritul limbii. Vocațiul lui Shakespeare constă într-o realizare, o întruchipare mai cuprinzătoare decît a oricărui alt scriitor, mai fin variată și ordonată în interior, a posibilităților cuvîntului și sintaxei publice.⁵¹

După 1871, anul în care Rimbaud scrie *Les lettres du voyant*, - arată mai departe George Steiner - apare conștiința unei incompatibilități între individualitatea irepresibilă a poetului și sistemul restrictiv și depersonalizator al limbii colectivității:

„poetul nu mai are sau nu mai aspiră la dreptul de posesiune nativ în casa cuvîntelor. Limbile care îl așteaptă ca individ născut în istorie, societate, în cadrul convențiilor expresive ale culturii și mediului sau specific nu mai sînt un înveliș natural. Limba statornică este un inamic. Poetul o găsește mizeră și plină de minciuni. Folosirea zilnică a făcut ca ea să devină perimată. Vechile metafore sînt inerte, iar energiile complet uscate. Este sarcina obligatorie a scriitorului, așa cum afirma Mallarmé despre Poe, de a purifica limba tribului. El va căuta să reanime magia cuvîntului prin dislocarea legăturilor tradiționale ale gramaticii și ale spiritului ordonat (poezia lui Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). El se va strădui să anuleze sau, cel puțin, să atenueze continuitățile clasice ale rațiunii și sintaxei, ale direcției constante și formei verbale (*Iluminările* lui Rimbaud). Deoarece a devenit calcifiată, impermeabilă pentru o nouă viață, crusta publică a limbii trebuie să fie spartă. Numai atunci își va regăsi glasul esența subconștientă și anarhică a omului. De la Homer încoace, literatura, exprimarea viziunii, se deplasează după urzeala limbii. După Mallarmé, aproape toată creația poetică importantă și o mare parte a

poezi care determină modernismul se vor deplasa împotriva curentului limbajului normal.⁵²

INDIVIDUALITATEA SUBIECTIVĂ ȘI POEMUL OBIECT. Am reprodus în *extenso* considerațiile de mai sus pentru că ele au în discuția noastră o importanță capitală. Totuși, câteva adăugiri și semne de întrebare sînt în continuare necesare.

E cazul să ne întrebăm, înainte de toate, care este motivul acestei fundamentale răsturnări de optică în problema raportului dintre limba vorbită și limba poeziei. A aduce în discuție doar imperativul modern al continuei schimbări a formelor literare ar fi totuși prea puțin. „Spargerea crustei publice a limbii” – acțiune în care se va înscrie întregul eșalon de poeți moderni inventariat de Hugo Friedrich în cartea sa – este urmarea firească, deși cu consecințe stranie, a unei modificări de orizont existențial, cultural și axiologic.

Lumea modernă aduce cu sine o spectaculoasă răsturnare în sfera valorilor umane. Pe lângă datele trecute în revistă într-un capitol anterior, o abordare sociologică a chestiunii ar putea, cred, demonstra funcția deloc minoră pe care au avut-o mișcările sociale și eșecul revoluțiilor din prima jumătate a secolului XIX în conturarea unei noi problematice a individualității.

Am arătat deja că individualitatea care se afirmă în poezia tradițională e o valoare gîdită din exterior prin suprapunerea ei pe un model uman general aparținînd moralei publice. E în afară de orice îndoială că această situație a fost și ea marcată de nenumărate conflicte. În realitate, multă vreme despre o adevărată individualitate umană nu se poate vorbi⁵³. Poezia confesivă, erotică și intimistă anterioară romantismului a sporit în timp tensiunile favorabile declanșării revoluției subiectivității, sub semnul căreia se va desfășura pînă la jumătatea secolului XX lirica modernă.

Individualitatea subiectivă are nevoie pentru a se afirma de un limbaj privat, epurat de insidioasa ideologie depersonalizatoare a codului lingvistic propriu vieții publice. Tăierea cordonului ombilical care leagă expresivitatea poetică de normele semantico-gramaticale ale vieții de zi cu zi e un act conștient de renunțare la o duplicitate potrivnică exprimării libere de sine.

În aceste condiții, însăși calitatea de poet suferă o modificare hotărîtoare. Poetul modern nu mai e obsedat nici de conformarea operei sale la niște modele de autoritate, nici de originalitatea propriului său discurs. Adevărul și autenticitatea a ceea ce el simte și gîndește îi cer să caute posibilitățile de edificare a unui nou discurs. O sensibilitate și o gîndire exacerbate, fascinate de iluzia unei esențe psiho-corporale pînă atunci reprimată, se zbat să instituie o nouă limbă poetică, închisă, secretă, izolată de malaxoarele uniformizatoare ale retoricilor de gen.

Conflictul subiacent dintre limbajul individual și limbajul public e suspendat, prin izolarea sub focarul interesului doar a primului termen și afirmarea dreptului poetului de a-și inventa formele sale insolite, anti-gramaticale de comunicare. Drumul ermetismului este astfel deschis. Sintaxa devine o categorie a fluxului verbal interior, morfologia își pierde rigiditatea normativă, cuvintele migrează de la o categorie gramaticală la alta, punctuația e desființată sau reinventată⁵⁴, topica primește valențe echivoce sau ambigue, textul însuși se transformă într-o realitate verbală susceptibilă de o continuă reorganizare. El capătă aspectul unui produs nedefinit, provizoriu, virtual, impalpabil, deconspirind „o contemplare activă a imposibilității sau cvasi-imposibilității de aducere la viața adecvată”⁵⁵ a unui spațiu psihic incert și obscur.

În nu puține cazuri textul e totul, el nu mai are propriu-zis o substanță externă din care să-și extragă sevele, ci se hrănește din sine, trăiește prin propria lui tensiune semantică. A devenit un obiect independent, autosuficient, la fel de real ca toate obiectele exterioare, doar că alcătuit din materia cuvintelor. Este și el un produs artificial, un obiect creat și obiectul acesta se numește „poem”. E de ajuns și atât. Sau, mai degrabă, – cum susțin mulți poeți ai secolului XX – poezia trebuie să fie numai atât: un obiect verbal⁵⁶.

După opinia lui Gottfried Benn, modernismul e „încercarea artei de a se trăi pe sine, în destrămarea generală a conținuturilor, ca pe un conținut, și de a plăsmui din această trăire un nou stil, e încercarea de a opune nihilismului general al valorilor o nouă transcendență: transcendența plăcerilor creatoare”⁵⁷.

Descoperim aici acea plăcere pe care o cunoștea bine Mallarmé, plăcerea de a lucra cu cuvintele ca și cum ai lucra cu notele muzicale în conceperea unei compoziții sonore, abstractă prin chiar natura ei. Legile poeziei nu mai urmează astfel legile vorbirii, pentru că problema reprezentării și a adevărului referențial a dispărut din preocupările poetului. Observațiile lui George Steiner cu privire la ruptura pe care o produce în câmpul comunicării noul limbaj pot fi completate cu aceste constatări tehnice ale lui Hugo Friedrich:

Limbajul poetic capătă caracterul unui experiment de unde rezultă combinații care, departe de a fi proiectate de sensul poemului, produc abia ele însele acest sens. Materialul lexical curent îmbracă semnificații neobișnuite. Cuvinte provenind din cele mai îndepărtate domenii de specialitate sînt electrizate liric. Sintaxa se dezarticulează sau se reduce la predicate nominale voit primitive. Cele mai vechi instrumente ale poeziei, comparația și metafora, sînt minuite într-o manieră nouă care evită termenul natural de comparație și provoacă o contaminare ireală de lucruri obiectiv și logic incompatibile. După cum, în pictura modernă, structura de culori și forme, devenită autonomă, dislocă elementele concrete sau le elimină complet pentru a se realiza doar pe sine, și în lirică, structura dinamică autonomă a limbajului, necesitatea subiectivă a unor serii de sunete și curbe de intensitate libere de sens pot avea drept consecință ca poemul să devină complet inaccesibil pornind de la conținuturile sale expresive. Aceasta pentru că propriul său conținut rezidă în dramatismul forțelor formale, atât

exterioare, cit și interioare. Faptul că un astfel de poem mai este totuși limbaj, dar limbaj fără obiect comunicabil, are urmarea disonanță că ademenește și dezorientează în același timp pe cel care îl receptează.⁵⁰

Condiția acestei poezii avînd drept substanță un limbaj care în același timp se autogenerază și se autodevoră în închiderea monadică a textului poate fi ilustrată cu zeci de nume de poeți moderni, între care, dacă ar fi să ne oprim numai la poezia spaniolă a „Generației de la 1927”, Antonio Machado, García Lorca, Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Gerardo Diego etc. Și totuși, acești poeți nu fac o poezie a limbajului, de orientare ludică sau experimentală. Pe ei nu-i interesează limbajul, ci poezia, poemul ca atare, procesul de creație a poemului, obiectul artistic care este poemul. Ei scriu o poezie non-referențială, așa cum pictorul abstracționist creează o pictură non-figurativă. Însă această poezie se naște, totuși, din stări, sentimente, acte mentale, reacții, proiecții, pulsuni.

Ca să înțelegem mai exact despre ce este vorba, putem face apel încă o dată la luciditatea teoretică a lui Gottfried Benn. El crede că un anumit grad de impuritate îi e necesar poeziei și că poezia nu poate niciodată să ajungă la puritatea cuvintelor luate în sine pentru că „în spatele fiecărui poem stă de fiecare dată, de necuprins cu privirea, autorul, ființa sa, existența sa, situația sa interioară, chiar și obiectele nu apar în poem decît pentru că mai înainte au fost obiectele sale...”⁵¹.

Ajungem astfel, încă o dată, la problema ermetismului, așa cum poate fi ea pusă mai ales în cazul poeziei lui Montale: ermetic e acel text în care stările cului liric nu sînt localizabile, pentru că din realitatea psihică pe care s-a sprijinit geneza sa au fost eliminate reperele imediate: locul, timpul, cauzalitatea, finalitatea, motivația etc. Orice poem devine astfel o emblemă secretă, de esență lingvistică (și nu iconică sau muzicală etc.) a unei individualități definibile prin non-asemănarea ei cu celelalte individualități. Esențialul pare să stea în faptul că ea vorbește un alt limbaj, de creație proprie, avîndu-și propriile sale legi, inaccesibile profanului.

SUBMINAREA BAZELOR VORBIRII. Revoluția limbajului declanșată spre sfîrșitul secolului XIX și perpetuată apoi zeci de ani, pînă în pragul celui de-al Doilea Război Mondial, nu reprezintă doar o insurgență care are ca scop constituirea unei enclave poetice în spațiul mare al comunicării verbale uzuale. Ea este și o acțiune de deconspirare și subminare a înseși bazelor vorbirii, semnificării și circulației sensului. Limbajul ca dimensiune umană fundamentală e supus unor atacuri indrjite, cu scopuri vădit distructive, mașinăria sa sintactico-semantică e descompusă și reconstruită ironic, parodic, în forme grotești și absurde. Funcționarea lingvistică a sensului e dezvăluită în toată utopia sa derizorie, iluzorie și meschină.

Înainte de futurism și dadaism, o dată cu *Poeziile* lui Lautréamont, poezia modernă își stabilește drept obiectiv de atac chiar natura limbajului. Va fi vorba de acum înainte „de problematizarea cuvintelor pe care le vorbim, de denunțarea pliului gramatical al tuturor ideilor noastre, de spulberarea miturilor ce ne animă cuvintele“, de „dezmembrarea sintaxelor, ruperea modurilor constringătoare de a vorbi, întoarcerea cuvintelor în direcția a tot ce se spune prin ele și în posidă lor“⁶⁰. Puțin îi va mai păsa poeziei de frumusețe, artă, ideatică, valoare, construcție, sens, adevăr, morală, dacă limbajul suferă de o boală care falsifică totul. Și dacă boala aceasta nu poate fi vindecată, ea poate fi măcar pusă sub observație și „demonstrată“ pe viu.

Tocmai unul dintre cei mai autorizați reprezentanți ai poeziei reflexive, Giuseppe Ungaretti, pare să fi înțeles exact sensul descoperirilor pe care le-a făcut Lautréamont în scrierile sale posterioare *Cinturilor lui Maldoror*:

În momentul *Poeziilor* el pare să nu mai aibă nici o încredere în cuvânt. Discursul său este revelația unei grele tăine. El a înțeles că hrismul însuși e un domeniu foarte mic. A întrezărit identitatea contrariilor, chiar în jocul cuvintelor. Maxima unui celebru gânditor poate fi răsturnată; va rezulta - de n-ar trece decât un sofist pe acolo - enunțul unui adevăr tot atât de acceptabil. Poți să nu i schimbi decât un cuvânt, sau pur și simplu să deplasezi acest cuvânt, și va fi încă un adevăr valabil. Poți varia astfel la infinit conținutul, să te slujești de el pentru o mie de efecte diferite, opuse sau analoge, după plac. Ce valorează deci cuvântul? Totul și nimic. Și fiindcă pentru el cuvântul nu mai are nici o valoare subiectivă, îl ține în pumn ca pe o armă teribilă.⁶¹

Mai departe, pe organismul limbajului se pot face toate încercările terapeutice cu putință. Oricum, omul monolitic al clasicilor sau omul cu identitatea sfîșiată al romanticilor nu mai există, nici ca gândire, nici ca sensibilitate, și prin limbaj el nu (mai) poate stăpîni adevărul. „Gîndul se formează în gură“ e o afirmație a lui Tristan Tzara care spune totul. Poezia lingvistică e poezia unei vorbiri care se dispensează de om, fie el subiectiv sau generic, de viața lui, de logica și gramatica lui, lăsînd cuvintele în libertate (deziderat futurist), modificîndu-le pînă la nerecunoaștere, dîndu-le alte baze fonetice și lexicale de articulare (vezi poetica lettristă) etc.

De la *Poeziile* lui Lautréamont încolo lucrurile se petrec ca și cum limbajul nu ar mai fi vehiculul unor conținuturi specifice de umanitate, psihice, sensibile și ontologice, ci unica substanță a omului și a vieții, dar o substanță ambiguă, absurdă, lipsită de sens, precară, inutilă, improprie prin definiție.

Într-un astfel de cîmp individualitatea nu mai este cu putință, pentru că în realitate nu există un adevăr individual uman. El e o ficțiune a vorbirii și a scrisului, el se confundă cu propriile sale mărci gramaticale. Putem vorbi, cel mult, despre un „eu de hîrtie“, despre un „eu textual“, despre un „eu lingvistic“. Omul e jucat de limbaj, el este un prizonier al jocurilor limbajului. Limitele omului sînt limitele

dicibilului. Nu există un adevăr prealabil al sensului. Sensul se naște punctual și funcționează punctual, el înseamnă deschidere, proces, antilinearitate, enunțare, intertextualitate, alteritate, expansiune a semnificantului. Iată doar citeva din ideile care revin cu insistență în poezia experimentală (*Tel Quel*, *I Novissimi*, Helmuth Heissenbüttel, Jacques Roubaud etc.) a ultimelor decenii ale secolului XX.

REFACEREA PUNȚILOR. E nevoie să ne oprim în continuare și asupra implicațiilor lingvistice ale poeziei tranzitive, pe care nu întimplător am lăsat-o la urmă în această discuție. Conceptul de poezie modernă cu care încă operăm astăzi privilegiază până la exces poezia de tip reflexiv și acordă o destul de mare importanță poeziei lingvistice, dar nu vede în fenomenele tranzitive decât niște excepții care confirmă regula. Cele două lungi extrase din volumul *După Babel* de George Steiner ne-au putut arăta, încă o dată, că pentru o bună parte a conștiinței critice actuale poezia modernă se identifică cu acea creație lirică aflată în descendența lui Poe, Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud.

Acest mod de a privi lucrurile își găsește cel puțin trei explicații. Ruptura cu tradiția și cu „cuvintele tribului” operată de poezia născută din ideologia simbolistă a fost atât de spectaculoasă și de profundă, încât formele „normale” de manifestare a modernității poetice au devenit nesemnificative. Pe de altă parte, aceste forme s-au dezvoltat în niște cadre teoretice și ideologice mai puțin coerente și mai puțin agresive, fără o clară conștiință a continuității lor, într-un fel de structură *underground*, care a ieșit la suprafață – asemeni părții inferioare a unui aisberg – abia la două-trei decenii după începutul secolului XX, în urma unui destul de lung proces de acumulare. În sfârșit – dar aceasta e deja o problemă mai mult decât discutabilă – se poate spune și că poezia reflexivă se confundă cu lirica modernă, în timp ce poezia tranzitivă se înscrie în mișcarea postmodernă. Cît despre poezia „lingvistică”, aceasta ar fi o caracteristică a avangardei și a neoavangardei.

Mult mai apropiată de limba uzuală prin chiar condiția ei „umilă”, preocupată, prin temele, subiectele și motivele pe care le cultivă, de spațiile contingente ale vieții, discretă din punctul de vedere al procedeeelor, poezia tranzitivă s-a manifestat multă vreme ca o mișcare subterană, secundară, fără ambiții absolute. Astăzi încă, într-un moment în care tipul ei de discurs pare să fi devenit dominant, poezia tranzitivă a rămas un fel de cenușăreasă a limbajului poetic, ocolită sistematic de autoritățile în materie, marginalizată, pusă la index, socotită vinovată de toate crimele comise împotriva Poeziei și lipsită, în orice caz, de considerația estetică pe care o merită. Lucru iarăși de înțeles, dacă e să avem în vedere și faptul că estetica însăși, ca domeniu specializat al științelor umane, se află de o vreme încoace în criză.

Dar chestiunea transcendenței valorii artistice trebuie pusă acum în cu totul alți termeni, integrând în perspectiva generală și pictura gestuală, *happening*-ul, *pop-art*-ul, poezia concretă, arta video, *body-art*-ul etc. – fenomene considerate în continuare marginale sau subculturale, cum marginală rămâne în cercetarea critică și poezia de tip tranzitiv. Ar fi nevoie, poate, de o discuție care să ducă la clarificarea funcțiilor și scopurilor actului estetic în societatea modernă tirzie.

Poezia tranzitivă este o poezie integrativă, în mod indisolubil legată de o estetică a perisabilului și a existenței concrete, încercând să resuscite valorile minime ale vieții și să facă din insignifianța actelor cotidiene un teritoriu al semnificativului. Ideologia de sorginte romantică a unui *dincolo* al existenței și-a pierdut cu totul, de o sută de ani încoace, puterea de iradiere și de seducție. Tocmai de aceea poezia notației directe și a faptului brut, a epifaniei profane și a multiplicității lumii concrete se poate defini ca o încercare de regăsire a dimensiunilor ființei umane într-un nou orizont al totalității. Acesta este un orizont inclusiv al totalității limbajului.

În poezia urmașilor lui Whitman, refuzul mijloacelor poetice convenționale implică deschiderea față de fenomenul viu al limbii și explorarea programatică a stratificărilor ei lexicale. Poezia tranzitivă străbate în mai mare măsură totalitatea și diversitatea limbii naturale, și asta pentru că ea e mult mai apropiată de diversitatea realului și spontaneitatea umanului.

Mișcarea de esențializare a sensului, de abstragere a cuvântului din pălenjenisurile funcționării sale contingente, declanșată de poezia simbolistă, se face vinovată, paradoxal poate, de sentimentul unui vid semantic, al unei crevase ivite peste noapte între limbaj și lume. Și asta chiar în cîmpul creației poetice propriu-zise. Trebuie că acest sentiment a fost suficient de puternic la poeții imagiști și obiectiviști, încît sarcinile trasate de ei poeziei să exprime în primul rînd nevoia refacerii punctilor suspendate ale raportului cunoaștere – realitate. Efortul poeziei tranzitive de la începutul secolului nostru încoace pare să fie acela de a făuri un limbaj poetic mai direct, mai analitic, mai cuprinzător și mai suplu, în stare de o mai exactă configurare a pregnanței și plurivalenței vieții imediate. Un lucru este sigur: niciodată în istoria ei poezia n-a îndrăznit și n-a reușit să atingă într-o asemenea măsură fenomenul totalității limbii și să scoată la lumină datele caracterului său situațional.

POEZIA TRANZITIVĂ ȘI PLURILINGVISMUL. Fenomenul apropierii limbajului poetic de formele stilistice ale prozei a fost adus nu o dată în discuție în cartea de față. Ce nu am accentuat în suficientă măsură e faptul că într-un cîmp literar în care romanul tinde să devină monologic și să se poetizeze⁶² adaptînd structura unui discurs

unic, accentuat subiectiv și autoreferențial (vezi cazul lui Proust, Joyce, Virginia Woolf și al multor romancieri francezi postbelici din școala Noului Roman), poezia se vede nevoită să-și adjucece ea însăși o funcție dialogică și polifonică proprie prin tradiție epicului. Poezia se apropie de proză nu doar prin limbaj, ci și prin noile sale funcții de reprezentare și comunicare. Astfel încât multe dintre fundamentalele distincții operate de Bahtin în studiul său *Discursul poetic și discursul românesc* sint valabile pentru opoziția poezie reflexivă – poezie tranzitivă care ne interesează aici.

Înainte de a arăta în ce sens poezia tranzitivă preia la nivel de limbaj și funcție dialogică câteva dintre sarcinile romanului, vreau să fac observația că nici Bahtin nu poate evita în studiul său unele exagerări și reduții. Felul în care el înțelege discursul poetic, fără a face nici o deosebire între poezia tradițională și poezia modernă, duce la conturarea unui model mai degrabă al poeziei reflexive decât al poeziei în totalitatea ei. Cât despre roman, acesta e privit exclusiv ca o realizare polifonică, fără a se lua în considerare manifestările lui monovocale, în varianta „romanului poetic”.

Pentru Bahtin, discursul poetic e un discurs suficient sieși, izolat de toate celelalte discursuri, unitar și unic, construit dinăuntrul limbajului uzual, o formă de rostire literară monologală, autoritară, dogmatică și conservatoare (întrucât „sacerdotală”). Începând cu secolul nostru (prin mișcările simbolistă și futuristă și poezia transrațională a lui Hlebnikov), discursul poetic devine și artificial, elitar, „nedemocratic”, în sensul că el nu mai acceptă egalitatea cu celelalte discursuri din rîndul cărora s-a desprins.

Din toate aceste trăsături rezultă cu evidență că în viziunea lui Bahtin discursul poetic e o formă de limbaj care aspiră spre puritate, închidere, distanțare față de lume, izolare, non-comunicabilitate. Poeticianul rus are, totuși, în vedere și unele cazuri în care poezia încearcă să se apropie de diversitatea reală a limbajelor, devenind un fenomen plurilingv, și el dă exemplul genurilor „inferioare”: satira și comedia. Plurilingvismul mai poate fi prezent și în poezia dramatică, în vorbirea personajelor, însă – arată Bahtin – această vorbire nu are calitatea unui limbaj „străin” de limbajul propriu al operei. Totul aici este subsumat unui principiu lingvistic unic, cel al poetului: „Pentru reprezentarea unei lumi străine, el nu recurge niciodată la limbajul altuia ca mai adecvat acestei lumi”⁶³. Ideea lui Bahtin e aceea că discursul poetic e prin definiție un discurs subiectiv, monolingv, în timp ce plurilingvismul e trăsătura esențială a romanului.

Aici este de fapt toată problema, în această opoziție, pe care Bahtin o absolutizează, pornind de la un concept de poezie categorial, și nu istoric. Din acest concept procesul de prozaizare a poeziei este exclus și o dată cu el sint excluse și toate modificările care se produc în substanța discursului poetic modern. Apare, de exemplu, în spațiul

poeziei prozaizante și o tendință de desubiectivizare a limbajului. Putem chiar spune că o parte din poezia tranzitivă – acea poezie care mizează pe construcția simfonică – asta își și propune să facă: să desubiectivizeze limbajul poeziei, fără însă a-l și dezindividualiza. Fenomenul antrenează, firește, modificări în toate planurile discursului poetic. Se poate vedea în continuare – apelînd tocmai la observațiile lui Bahtin despre roman – și cum se realizează din punct de vedere lingvistic această desubiectivizare.

Aspirația poeziei moderne spre alteritate și surprinderea unei individualități umane obiective, ca și încercarea ei de a deveni polifonică, plurilingvă începe cu Whitman, dar ea este vizibilă mai ales în marile poeme ale lui T.S. Eliot, în *Cantos*-urile lui Pound, în multiplicitatea heteronimică a lui Pessoa, într-un volum cum este *Antologia orașelului Spoon River* al lui Edgar Lee Masters, în *Poemele lui Maximus* de Charles Olson sau în celebrul poem românesc al lui William Carlos Williams, *Paterson*. Forme românești multivocale întîlnim astăzi la noi în poezia lui Mircea Ivănescu, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Simona Popescu, Alexandru Mușina. O violentă depersonalizare a limbajului poetic, prin transformarea în „valori” poetice a locurilor comune ale vorbirii și scrierii, e sesizabilă în poezia lui Cristian Popescu, Marius Daniel Popescu, Lucian Vasilescu și Caius Dobrescu. Interesele poetului față de lume (față de „obiectul” despre care vorbește Bahtin), raporturile sale cu limbaj au devenit altele. Poezia tranzitivă ne obligă să depășim prejudecata categorială a poeticului, pentru a descoperi o perspectivă socio-istorică asupra trăsăturilor acestuia.

Pentru a înțelege mai bine care sînt mutațiile lingvistice pe care le aduce cu sine poezia prozaizantă, citez în continuare un pasaj din studiul lui Bahtin în care am înlocuit cuvîntul „prozator” cu sintagma „poet tranzitiv” și, în final, expresia „proză artistică” cu „discurs artistic”:

Pentru *poetul tranzitiv*, obiectul relevă în primul rînd tocmai această varietate social-plurilingvă a numelor, definițiilor și aprecierilor sale. În locul plenitudinii și ineputabilității obiectului, *poetul tranzitiv* are în față o multitudine de căi, drumuri și cărări croite în obiect de conștiința socială. Alături de contradicțiile interne din obiectul însuși, *poetul tranzitiv* are în față și plurilingvismul social din jurul acestuia, acel amestec babilonic de limbaje care se manifestă în jurul oricărui obiect; dialectica obiectului se împletește cu dialogul social din jurul lui. Pentru *poetul tranzitiv*, obiectul constituie punctul de concentrare al vocilor disonante; printre ele trebuie să răsune și vocea lui, pentru care aceste voci creează un fond indispensabil, în afara căruia nuanțele *discursului* său artistic sînt insesizabile, „nu mai au nici o rezonanță”.⁶⁴

Să precizăm ceea ce rămîne de precizat: pentru poezia tranzitivă nu mai există un „univers al poeziei” (în sensul inventarului lui G. Călinescu), obiectele și-au pierdut natura poetică; lumea și-a pierdut ineputabila aură metafizică și și-a relevat tensiunile interne ale

dialogului social care o animă; eul nu mai este o voce, ci o pluralitate de voci disonante; limbajul este o valoare desubiectivizată.

O altă caracteristică a prozei și a romanului ar rezulta – după opinia lui Bahtin – din orientarea lor dialogică spre cititor. În spațiul epicului cuvântul își realizează sensul la granița dintre contextul său și contextul celui care îl receptează. Limbajul prozei este în același timp un limbaj propriu și un limbaj „străin”. Or, am văzut că în același fel, în poezia tranzitivă, limbajul aparține deopotrivă textului, ca discurs artistic luat în sine, și receptorului său, ca mesaj direct, adresat unui individ social anume, înscris într-un anume cadru istoric și lingvistic. Din această ambivalență derivă și interesul poeziei tranzitive față de stratificarea limbajelor, față de aspectele idiomatiche și comunicarea colocvială, față de fenomenele oralității, ale jargonului și argoului, toate acestea fiind absorbite în discurs cu un curaj care poate părea sinucigaș, pentru că teoretic el poate conduce la o pierdere a trăsăturilor poetice specifice. Există însă în această deschidere spre exterioritatea lingvistică și un aspect mai mult decît pozitiv, pe care îl putem descrie exact apelînd încă o dată la observațiile lui Bahtin despre proză:

Ca rezultat al travaliului acestor forțe stratificatoare, limbajul nu păstrează cuvinte și forme neutre, ale „nimănui”: el este în întregime dispersat, traversat de intenții, accentuat. Pentru conștiința care există în ele, limbajul nu este un sistem abstract de forme normative, ci o opinie plurilingva concretă despre lume. Toate cuvintele amintesc o profesie, un gen, un curent, un partid, o anumită opera, un anumit om, o generație, o vîrstă, o zi, o oră. Fiecare cuvînt amintește contextul, contextele, în care și-a trăit intens viața din punct de vedere social; toate cuvintele și formele sînt populate de intenții.⁶⁵

Am arătat, la un moment dat, în discuția despre aspectele tranzitive ale poeziei românești din anii '80, că această poezie are și pronunțate trăsături contextuale, ea fiind puternic legată prin referințe, subiecte, sensul unor cuvinte și expresii de cotidianul lumii comuniste care a produs-o. În această relație complice cu obiectul și limbajul, constă și caracterul subversiv al acestei poezii. Se poate spune fără nici o ezitare că tinerii poeți români ai anilor '80 nici n-au urmărit altceva prin poezia lor decît să impună, prin noi mijloace, sfidînd eternul caracter monovocal al lirismului, o „opinie plurilingvă concretă despre lume”.

În sfîrșit, poezia tranzitivă pare să deposedeze romanul de încă una din funcțiile sale caracteristice: aceea de a fi o „ogîndă” a unui concret social și istoric, imaginea localizabilă în imediat a unei existențe. Poezia biografistă și personistă, poezia anecdoticii cotidiene și a circumstanțelor istorice nu sînt reflexul, cum ar trebui să se întîmple, după opina lui Bahtin, unor „tendințe de veacuri ale vieții sociale”, ci se înscriu, prin stimulii care le declanșează, prin limbaj și prin substanța poetică propriu-zisă, în cel mai pur contingent al existenței.

Coborîrea poeziei în stradă înseamnă, pentru o bună parte a poeziei din ultima sută de ani, chiar o coborîre în limbajul străzii și o implicare nemijlocită în istoria vieții de zi cu zi.

5. REALITATEA

LIBERTAȚI ȘI CONSTRÎNGERI. „Limitele limbajului meu semnifică limitele proprii mele lumi”⁶⁶. Iată o constatare aparținând lui Ludwig Wittgenstein ce pare anume provocată de meditația asupra substanței poeziei de azi și dintotdeauna. E drept că filosoful vienez n-a ajuns la această formulare pornind de la specificul poeziei, ci avînd în vedere logica, rațiunea, gîndirea, vorbirea. El a încercat să pună în termeni posibilul nostru intelectual, și nu limitele noastre existențiale, sensibile.

Și totuși, într-un anume fel, relevanța propoziției lui Wittgenstein este în mai mare măsură o relevanță existențială, estetică. Ea acoperă un spațiu care nu ne este niciodată cunoscut pînă la marginile sale ultime, pentru că el nu aparține conceptului, ci intuiției transformate în limbaj, fie acest limbaj și unul „informal”, așa cum a reușit să-l capteze Rimbaud în *Iluminările* sale. Dacă poezia este un act de proiecție individuală a lumii și dacă mijloacele de materializare a acestui act aparțin spațiului limbii ca mod comunicativ în același timp finit și infinit, atunci hotarele expresive ale demersului poetic sînt de fiecare dată coincidente cu hotarele unui tip de gîndire, percepție și sensibilitate manifestate într-o formă individuală⁶⁷.

În gîndire și limbaj lumea nu este niciodată lumea adevărată. Ea e doar o imagine specifică – condiționată psihic și istoric – a ceea ce ne inconjoară. Faptul acesta e deopotrivă valabil pentru orice formă de cunoaștere și reprezentare a lumii. Însă singură poezia poate spune cu adevărat în ce constă dramatismul acestei condiționări. Să vedem de ce lucrurile stau așa și nu altfel.

Realitatea pe care o investighează filosoful se reduce în ultimă instanță la o rețea de concepte și noțiuni care desemnează această realitate. La fel, realitatea pe care încearcă să o codifice în substanța sa poezia se constituie într-o plasă de teme, motive și subiecte care se nasc, mor, se înlocuiesc, și se redimensionează, pe măsura creșterii sau restrîngerii puterilor sensibilității umane de a cuprinde totalitatea existenței.

Într-o cercetare dedicată prozei europene, de la primele rudimente ale romanului grec pînă la „epopeea” proustiană, Viktor Șklovski⁶⁸ ajunge la concluzia că literatura, proza cu precădere, se confundă cu un proces continuu și din ce în ce mai discret, mergînd pînă la infinitesimal, de achiziționare a imaginii realității. Imaginea realității e una neconținut variabilă iar această variabilitate poate fi urmărită cu

exactitate la nivelul proceselor de tematizare a vieții. În ciuda marilor libertăți pe care și le-a cîștigat în ultimele două secole, poezia nu se poate sustrage nici ea constringerilor tematice. Limitele limbajului ei sînt limitele acestor constringeri.

În același timp – și din acest punct încolo discursul poetic se desparte de discursul filosofic, asumîndu-și o libertate și un tip de neli-niște existențială ce caracterizează poezia în exclusivitate – limitele acestui limbaj sînt puse tot timpul sub semnul întrebării de sensibilitatea particulară a celui care scrie. Această sensibilitate nu se rezumă la simțuri sau la suflet, ea nu este prin definiție anti-rațională, ea nu înseamnă doar sentiment și anti-narativitate, ea nu presupune în mod obligatoriu tratarea cuvîntului ca o valoare în sine, în dauna funcției sale instrumentale. În cazul poeziei, sensibilitatea se confundă cu manifestarea integrală a ființei. Pentru poet realitatea nu are margini, nici straturi sau sectoare interioare decît atunci cînd el dorește să țină seama de ele.

O discuție privitoare la relația dintre poezie și realitate se arată cu atît mai dificilă, cu cît aici – mai mult decît în alte situații, în care paradigmele lingvistice și mentale se manifestă cu o anume autoritate – realitatea e totul, existentul și posibilul, tot ceea ce există și poate fi reprezentat, tot ceea ce nu există dar poate fi sugerat, inclusiv textele de orice natură care sînt deja reprezentări sau mărturii despre posibilitatea sau imposibilitatea reprezentării.

Există însă – am văzut deja asta – două forme ontologice fundamentale de raportare la realitate, forme în care își are originea procesul de construcție a celor două mari categorii ale individualității pe care le-am avut în vedere într-un capitol anterior. Construcția acestor categorii nu va putea fi niciodată socotită încheiată, pentru că existența poeziei constă, în ultimă instanță, în căutarea unei formule a eului inextricabil legată de căutarea unei formule a realității. Dar aceste formule implică explorarea unui spațiu lingvistic dat, constituirea unui discurs de autor, raportarea – nu obligatoriu conștientă – la un destinatar.

Cele cinci dimensiuni ale poeziei pe care încerc să le evaluez aici, într-o abordare rapidă, de la mare înălțime, se întrepătrund. Separarea componentelor și relațiilor care ne interesează din ghemul organic al faptului poetic este o operație dificilă, pe cît de incertă ca premise, pe atît de didactică și reductivă în final. În această încercare, deloc confortabilă, repetarea unor aprecieri și constatări, reformularea unor evidențe din noi puncte de vedere pot da sentimentul învîrtirii în cerc. Imposibilitatea de a asedia teritoriul poeziei din toate cele cinci direcții deodată poate fi compensată de schimbarea continuă a punctului de atac, păstrînd în obiectiv aceeași țintă, însă și această strategie riscă să devină de la un moment dat încolo tautologică.

S-a întâmplat pe parcursul cercetării de față ca problema raportului poezie – realitate să fie adusă în discuție nu o dată, cu toate că în forme spontane, nesistematice. Din observațiile de pînă acum, referitoare la neoclasicismul francez, la obiectivismul american, la imagism și suprarealism sau avînd în vedere poetica lui Wordsworth, Whitman, Mallarmé, Rimbaud, Kavafis, Pessoa, Bacovia, Lowell, Francis Ponge, O'Hara etc. au putut fi reținute destule elemente care nuanțează în forme de o mare diversitate raportul pe care îl am în vedere aici.

Ceea ce-mi propun în continuare e o rapidă sistematizare a unor date în general cunoscute, o apreciere în linii mari a modului în care poezia încearcă, de la un poet la altul, de la un moment istoric la altul, să acopere cuprinsul realității, pentru a-i transgresa de fiecare dată limitele aparent imuabile. Modelul stilistic reflexiv și modelul stilistic tranzitiv sînt, în același timp, modele reprezentationale diferite, fiecare dintre ele propunînd o altă „variantă” de lume. Voi încerca să le privesc încă o dată – nu înainte însă de a face cîteva observații asupra unor moduri de raportare la realitate premergătoare modernismului –, fără a face concesii istoricului în dauna tipologicului sau invers.

Mi se pare, mai departe, important ca în cadrul acestei sistematizări să privim cu mai multă atenție fenomenul „poeziei realului” din literatura românească a anilor '80, fenomen cu nimic inferior celui american, așa cum a fost el deja schițat în unele analize din capitolul anterior. Consider, deci, că această discuție despre relația dintre poezie și realitate nu va avea decît de cîștigat de pe urma examinării modului în care unii poeți reprezentativi ai generației '80 din România vechiului regim comunist au înțeles să se raporteze la lumea în care au trăit.

LUMEA ÎN TIPARE DATE. Poezia tradițională⁶⁹ e supusă unui patos al nomenclaturizării. Dincolo de aspectele mai mult sau mai puțin particulare ale discursului de autor, descoperim aici o supradeterminare formală, o normă a clarității limbajului transformată în instinct, o logică a compartimentării realității în parcele de sens. Temele, motivele, procedeele poeziei clasice sînt trasate cu precizie. Lumea e o colecție de categorii sociale, morale, culturale etc. gata raționalizate, pe care poetul nu are cum să le descopere pe cont propriu, cită vreme el trebuie doar să le illustreze. Marele handicap al poeziei tradiționale e acela al realității interioare care, chiar și la o analiză superficială, în concretul textelor se dovedește un simplu construct exterior. În acest perimetru literar eul nu cunoaște confuzia planurilor, cu atît mai puțin indeterminarea propriei sale naturi, pentru că elegia e un teritoriu al sentimentelor personale convenționalizate public, meditația aparține gîndirii, satira se confundă cu critica socială. Poezia de dragoste ilustrează cîteva moduri general admise

de a fi ale dragostei, iar nu sentimentul pur și simplu, cu convulsiile, incertitudinile, utopiile și maladiile lui.

Realitatea exterioară e descompusă în natură (pastel), istorie și politică (odă și imn), morală (poezia didactică). Viața e idealizată (idilă, eglogă, poem eroic). Din grila reprezentatională a poeziei tradiționale lipsește existența cotidiană⁷⁰. Subiectivitatea e o valoare necunoscută și tocmai acest fapt explică această geometrie confortabilă a formelor literare.

Acolo unde reprezentarea realității se izbește de inexistența unor genuri sau forme directe de abordare, apare ca o soluție fabula, care alegorizează datele concrete și transferă într-un spațiu al vizibilului și permisivului ceea ce părea un teritoriu tabuizat. Poezia tradițională nu cunoaște nonsensul, absența sensului sau imposibilitatea de a acorda anumitor fascicule de realitate transparență și sens.

În acest cadru reprezentarea și lectura realității se sprijină pe marele adevăr cultural al mitologiei, fie ea păgână sau creștină. Mitologia e sistemul capilar ascuns care acordă poeziei tradiționale congruență și profunzime. Subtextele, obscuritățile, ambiguitățile acestei poezii nu sînt produsele implacabile ale unei aspirații subiective spre cunoașterea totalizatoare, ci rezultatul unei investiții subiacente de sens personal în modelul total al mitologiei — acea infrastructură mentală care, altfel, explică totul.

ILIMITAREA ROMANTICĂ. Fundamental diferită e situația poeziei romantice, care face trecerea de la poezia tradițională la cea modernă. O dată cu impunerea poemului epico-filosofic de mari dimensiuni, sistemul autonomiei speciilor și al purității genurilor începe să dea mari semne de oboseală. Limitele lumii sînt mult lărgite, structurile poetice se dilată, un eu poetic expansiv, încercat de mari neliniști, obsedat de unitate și totalitate, debordează într-o retorică amplă, de o neobișnuită vigoare, învinsă în cele din urmă de grandilocvență și discursivitate. Imaginile moștenite despre univers, om, societate, natură, morală, Dumnezeu se dovedesc brusc nesatisfăcătoare.

Romantismul aduce cu sine o nouă paradigmă a realității. Limitele lumii se identifică cu limitele formelor de imaginație posibile pe care ea le poate produce. Imaginația utopică devine o expresie a comportamentului mental normal. Chiar și atunci cînd ea poate fi identificată prin prezența unor date și evenimente precise, realitatea pe care o configurează poezia romantică e doar o entitate-pretext, o rampă de lansare în spațiul compensativ al iluziei, al fantasticului și fanteziei.

Romanticii sînt vizionari și mesianici pentru că ei descoperă limitele prea înguste ale lumii în care trăiesc. Ei sînt fascinați de misterul epocilor revolute, de esențele transcendente, de mit, moarte și minuire, de fabulos, grotesc și sublim. Realitatea pe care ne-o propune poezia romantică este nu doar hiperbolică, ci și compusă din straturi

de vizibil și invizibil, din aparențe perisabile și miezuri matriciale la care nu se poate ajunge decît printr-o curajoasă disciplină a imaginației formative.

Un misticism ardent, cu precise funcții gnoseologice și soteriologice, străbate de la un capăt la altul creația marilor poeți romantici. Căile de dezvoltare a doctrinei individualității subiective sînt astfel trasate. Faptul că lumea nu mai încapă în cuvinte e resimțit cu putere. Acum sînt aruncate primele sonde în teritoriul subconștientului, al visului, al instinctualității anarhice. Acum se pun bazele alchimiei verbale, ale irealității fantasmatică. Contingentul, prezentul sînt niște simple puncte de fugă. Posibilul pare mai important decît realul. Istoria și legenda zdrobesc cu greutatea sensurilor lor actualitatea obișnuitului. Concretul, cît exista, devine nefiresc, opulent. Dintr-o simplă piesă de decor, natura se transformă într-o prezență copleșitoare, exotică.

Viața începe să fie citită și prin filtrul biografiei. Accidentalul și perisabilul primesc, în sfîrșit, o semnificație, sînt investite cu valoare. Se ajunge la constatarea că „cu cît un poem e mai personal, mai local, mai temporal, cu atît el e mai apropiat de centrul Poeziei”⁷¹. Sînt descoperiți acum omul social, omul metafizic și omul arhetipal. Sînt aduse în prim-plan cadrul intim de viață, instituțiile publice, obiceiurile, aspirațiile, credințele, spiritul de aventură, răul de existență, melancolia, visarea, psihologia și fiziologia erosului etc. Gama sentimentelor, a stărilor interioare, a trăirilor reale se lărgește enorm. Lumea devine mai mare și mai complexă, dar și mai inexplicabilă.

Important e pînă la urmă faptul că ea poate fi gîndită în parametrii unei totalități de natură subiectivă și că omul încetează să mai fie o ființă abstractă care trăiește într-o lume de obiecte abstracte ce nu au legătură cu simțurile. Materialitatea lumii e o descoperire romantică, provocată tocmai de aspirația ruperii granițelor fizice ale existenței.

CORESPONDENȚE ȘI DISONANȚE. Între idealul romantic al anulării limitelor dintre eu și lume – care aduce cu sine mitul genialității și al satanismului – și poetica „transcendenței goale” a marilor poeți simbolști și moderni trebuie avută în vedere, ca un fel de placă turnantă a modernității, teoria baudelairiană a „corespondențelor”.

Am văzut cu altă ocazie care sînt implicațiile celebrului sonet. Modul în care Baudelaire gîndește funcțiile poeziei poate fi însă reconstituit și din unele notații accidentale, risipite prin articolele și fragmentele poetului, precum cea de față:

Întregul univers vizibil nu e decît un depozit de imagini și semne, cărora imaginația le va da un loc și o valoare relativă. Este un fel de hrană pe care imaginația trebuie să o digere și să o transforme.⁷²

Care e rostul acestei activități transformatoare? Iată răspunsul lui Marcel Raymond:

Cu ajutorul acestor materiale aflate în dezordine, procurate de percepțiile sau de memoria lui, poetul va crea o ordine care, raportată la un anumit moment și la o anumită stare, la *circumstanța actuală* (dacă e adevărat că un asemenea ideal poate fi vreodată atins) va fi expresia *infașibilă* a sufletului său. Iar această expresie – chiar dacă elementele ei componente par a se raporta la lucruri din natura – nu va fi esențialmente mai puțin supranaturală. Căci sufletul, prin originea și destinul lui, nu își găsește adevărata patric decât pe țărnul spiritual unde natura e absorbită. Poezia are menirea de a deschide o fereastră spre această altă lume, a noastră de fapt, de a permite eului sa-și depășească limitele și sa se dilate la infinit. Prin această mișcare de expansiune se schițează sau se realizează o reîntoarcere la unitatea spiritului.⁷¹

Toate aceste explicații arată cu certitudine un lucru: diferența dintre inițiativa romantică a căutării transcendenței și principiul baudelairean al corelării omului cu natura divină nu e atât o diferență ideatică, cât o diferență tehnică, dobândindu-și adică specificitatea la nivelul tehnicii poetice și al strategiilor de administrare a sensului.

Volumul *Florile răului* marchează momentul unor schimbări fundamentale în modul de structurare a discursului literar. Formele extensive ale cunoașterii lirice cedează locul formelor intensive. Poezia își interiorizează motivele, începe să-și ascundă schelăria ideatică, descoperă avantajele concentrării semantice și face primii pași spre renunțarea la retorica discursivității. Vechile elemente epice și filosofice sint absorbite în pasta unei curgeri lirice cu profunde efecte psihologice. Dezvăluirea cu mijloacele raționalului a profunzimilor iraționale ale sufletului sau ale cosmosului cedează locul unei forme de cunoaștere de factură magică, muzicală, beneficiind de toate libertățile analogiei universale.

Dacă lumea e o carte cu semne și valoarea acestor semne e relativă, întrucât supusă revelațiilor de moment ale subiectivității creatoare, atunci sensul lumii nu se află înscris în păienjenisul natural al lucrurilor și fenomenelor, ci în relația dintre acestea și unicitatea ontologică a celui care scrie. În simbolism, ca și, mai târziu, în expresionism, obiectele încetează să mai fie ele însele. Ele devin semne, simboluri, urme, amprente, embleme.

Spațiul lumii materiale se confundă astfel cu spațiul unei medieri, important nu prin ceea ce el arată, ci prin ceea ce el ascunde și sugerează. În plan textual, poezia – înțeleasă de acum înainte ca un limbaj inițiativ – va îndeplini aceeași funcție mediatore, și astfel simbolul și sinestezia vor transforma cuvintele din elemente date, purtătoare de sens, în elemente creatoare de sens, depozitate de natura lor denotativă primară și încărcate cu semnificații obscure, manifestate printr-o ambiguitate irezolvabilă.

DIALECTICA MODERNITĂȚII. Căutarea unor elemente de realitate într-o poezie care își face un titlu de glorie din caracterul ei

simbolizant pare o operație lipsită de sens. De la Baudelaire încoace, în spațiul poeziei reflexive cel puțin, realitatea își pierde încetul cu încetul orice trăsătură pozitivă. Iese de sub incidența *mimesis*-ului, a frumosului natural și a moralei, infirmă cu o tot mai mare insistență bazele comune ale percepției și reprezentării, se dematerializează, se derealizează⁷⁴.

În *Structura liricii moderne*, Hugo Friedrich remarcă faptul că poezia postromantică devine o artă a categoriilor negative. Pe lângă pronunțata ei irealitate, această poezie are nevoie, pentru a fi înțeleasă, de noțiuni ca „dezumanizare”, „deformare”, „disonanță”, „descompunere”, „anormalitate”, „incongruență” etc. Dar irealitatea acestei poezii nu înseamnă a favoriza cuvintele în dauna realității palpabile. Lumea despre care vorbește ea nu mai aparține spațiului comun al umanului și al persoanei sau spațiului instituționalizat al credinței. Nici logica, nici morala, nici sentimentul, nici devoțiunea mistică nu mai constituie temeiul ei. Fantasmatică, proteică, halucinantă, această realitate aparține unei interiorități fără inimă și unei conștiințe fără speranță. Într-un spațiu literar în care vechea mitologie s-a perimat inclusiv artistic, într-o lume părăsită de Dumnezeuul creștin, căutarea unor noi orizonturi de coerență pentru ființa umană devine o pură tensiune a spiritului transformată într-o pură tensiune a textului⁷⁵.

De aceea sînt cautate acum formele primordiale, originare ale existenței, desfășurate între „sălbăticiile” corpului și „sterilitățile” intelectului. Există două metode fundamentale care susțin acest demers: dereglarea simțurilor (Rimbaud) și aneantizarea contingentului (Mallarmé). Ambele presupun o violentă abatere de la realitatea convențională a bunului simț, dar și păstrarea unor elemente psihice și lingvistice coagulante.

Deosebiriile dintre cele două demersuri sînt clare: metoda lui Rimbaud e corporală, a lui Mallarmé lingvistică. Însă amindouă sînt niște încercări de salvare a omului de lipsa de orizont metafizic a lumii moderne și de filistinismul burghez. Rezultatele sînt prea bine știute: informalitatea visată de Rimbaud, „sensul mai pur” căutat de Mallarmé, deși atinse, nu sînt niște ciștiguri ale umanului operate în plan real, ci niște izbînzi estetice. Diferența față de poezia predecessorilor este enormă, căci romanticii trăiau într-o lume în care poezia încă mai oferea o cale de rezolvare a unor tensiuni existențiale, morale, sociale, religioase. Pentru simboliztii majori și pentru moderni, disocierea valorilor poeziei de valorile vieții se constituie într-o situație fără ieșire.

Acum se poate înțelege mai bine de ce această poezie obsedată de esențele ascunse ale vieții și ale spiritului, care ignoră sau disprețuiește imediatul existenței – Baudelaire, de pildă, își afirmă nu o dată „dezgustul față de real”⁷⁶ – și transparența vorbirii obișnuite, e o poezie a relației reflexive.

Ajunsă într-un punct în care confruntarea ei cu realitatea obiectivă nu mai este posibilă, pentru că subiectivitatea joacă rolul unei oglinzi deformatoare, poezia va alege să trăiască din această deformare și va face din ea o formă de trufie a unui eu masochist, retras în propria sa suferință reclamată ca un însemn de superioritate.

De la deformare la descompunere și distrugere nu mai este decât un pas, iar pasul acesta e făcut încă din modernismul timpuriu, prin Rimbaud, cel care își propusese să depășească realul pentru a ajunge la necunoscut.

Mai mult decât la Baudelaire, acest necunoscut care nu mai poate fi complinit prin credință, filosofie, m.t. e polul unei tensiuni, iar acest pol fiind gol, tensiunea se repercutează asupra realității. Or, insuficiența acesteia față de transcendență – deși goală – fiind verificată prin experiență, pasiunea pentru transcendență devine o distrugere fără scop a realității. La rindul ei, această realitate distrusă e semnul haotic al insuficienței realului: ca atare, ea și al inaccesibilității „necunoscutului“. O putem numi dialectica modernității. Ea continuă să domine mult timp după Rimbaud poezia și arta europeană.⁷⁷

Acest punct de vedere îi aparține lui Hugo Friedrich, însă generalizarea lui finală e abuzivă și voi arata imediat de ce. Modernitatea e un fenomen plurivalent. Pentru a o înțelege în toată complexitatea ei literară, trebuie să avem în vedere nu doar transcendența, ci și contingenta raporturilor om - lume. Nu doar tensiunea omului spre „necunoscut“ ar trebui să ne intereseze, ci și tensiunea sa spre „cunoscut“, mai bine spus spre ceea ce păstrează aparența cunoscutului. Nu doar Rimbaud e un poet modern, ci și Whitman.

Cum am mai arătat, sint cel puțin trei aspecte ale modernității pe care trebuie să le avem în vedere. Și dacă ludicul, experimentul, avangarda reprezintă un spațiu de încercare, interferență și discreditare a unor limbaje, fie ele artistice sau nu, indiferente față de exigențele unei ontologii a individualității și desfășurate în sîjalul unei atitudini negatoare și distructive, tranzitivul și reflexivul rămîn în lumea modernă singurele forme de opoziție reală, dialectică.

Din înfruntarea lor recesivă, pentru că pînă în primele decenii ale secolului XX reflexivitatea deține o poziție superioară, se naște dialectica modernității. Pentru a reveni la opinia lui Hugo Friedrich, putem spune că în poezia modernă realitatea e în același timp și anulată și recuperată, pentru că, încă de la originile acestei dialectici, ostentativa metafizică simbolistă își are în epocă un complement al său, spiritul pozitivist.

Modernitatea în poezie nu înseamnă doar respingerea lumii, ci și acceptarea ei. Apariția științelor și dezvoltarea lor îi aduce omului revelația necunoscutului din cunoscut. De unde interesul pentru concret, empiric, materie, viața imediată.

În 1871 Whitman scrie: „Literatura actuală [...] este adinc prețioasă și morbidă chiar în bucuria ei. Ea trebuie să fie pe măsura

Naturii și să exprime Natura și spiritul Naturii, să-i cunoască și să-i respecte principiile⁷⁸. Pentru aceasta, ea e nevoită să facă apel la știință:

Un domeniu mai stabil, mai vast și cu totul nou începe să existe – ba chiar este gata format – și către acela trebuie să emigreze genul poetic. Oricare ar fi fost legiunile poetice ale trecutului, adevărata întrebuintare a facultății imaginative a timpurilor moderne este de a da o supremă însușire faptelor științei și vieților obișnuite...⁷⁹

E o atitudine – trebuie s-o recunoaștem – opusă oricărei forme de ezoterism transcendental. Prin noul spirit poetic născut peste Ocean, modernitatea se va dovedi în curînd nu doar o lume a transcendenței goale, ci și una a contingenței pline.

RECUPERAREA REALULUI. În modernism au existat o mulțime de reacții care și-au propus tocmai recuperarea obiectelor reale și a normalității existenței dar mai ales conștientizarea condițiilor imediate ale acestei normalități. Că extremismul semantic și ontologic al poeziei reflexive a produs astfel de gesturi de aderare la imediatețea non-simbolică a vieții am avut ocazia să vedem atît în discuția despre poetica imagismului și despre gradul zero al poeziei lui Caciro, heteronimul lui Pessoa, cit și în a doua parte a capitolului anterior, dedicată în bună măsură unor poeți americani contemporani. Ar mai fi poate de adăugat, fără a intra în amănunte, că în această mișcare antilirică de recuperare a realului teoria lui T.S. Eliot a „corelativului obiectiv” reprezintă un compromis necesar între viziunile transfiguratoare ale cului și presiunile senzoriale ale existenței imediate.

O constatare generală se impune: pentru poezia tranzitivă modernă care începe o dată cu Whitman, realitatea, omul, viața, adevărul existenței sînt elemente mai importante decît limbajul poetic ca atare. E și aceasta o lovitură dată principiului impersonalității cului și punctații limbajului poetic sau ideii poemului ca obiect închis în sine. Whitman și alți cîțiva poeți ce i-au urmat, între care O'Hara, cultivă o anume spontaneitate și dezordine a notației. Dar despre o neglijare a problemelor formei, despre o renunțare la condițiile tehnice ale creației nu poate fi vorba aici. E suficient să ne gîndim la poeticile lui Kavafis, Ponge, Lowell, Olson, Montale (cel din ultima perioadă de creație) și la textele lor bazate pe articulări formale dintre cele mai subtile, în ciuda aparentei simplități.

Atitudinea față de viață a poetului tranzitiv nu este doar de un singur fel. Deschiderea spre exterioritate se măsoară, și ea, în grade de asumare și adecvare. Pe lingă o extraordinară diversificare a gamei actului trăit, însoțită de absorbția în spațiul poeziei a celor mai banale stări, sentimente, gesturi și întâmplări, trebuie să consemnăm și manifestarea unor viziuni monocorde, gen Bacovia, Mandelștam și Kavafis.

Putem vorbi prin urmare și despre o obsesie tranzitivă a ceea ce este monoton, paroxistic, repetabil în existență

Dar evidentă e, înainte de toate, preocuparea poezilor pentru multiplicitatea existenței și bogăția ei de forme și stimuli. Whitman, Frost, Sandburg, Fernando de Campos (heteronimul lui Pessoa), Francis Ponge, Theodor Roethke sau, în poezia românească, Mircea Ivănescu și Mircea Cărtărescu, sînt niște privilegiați ai contactului nemijlocit cu misterul existenței empirice. Ei devoră realitatea ca niște veritabili prozatori realiști, obsedați de cuprinderea totalității obiectelor și fenomenelor și de epuizarea semnificațiilor lumii imediate, cu o energie și o foame de sens pe care poezia tradițională nu le-a cunoscut. Lumea este pusă în termeni în cele mai marunte detalii ale ei, existența profană își caută astfel propria sa metafizică și în această mișcare de diseminare analitică a percepției în lucruri și evenimente poezia se întilnește, în sensul previziunilor lui Wordsworth și Whitman, cu pozitivitatea spiritului științific dar și cu indeterminismul cercetării cuantice și problema observatorului inclus în adevărul actului său de observare.

Spre deosebire de poezia clasică, poezia tranzitivă nu este o poezie a adevărului obiectiv, depozitat în lucruri sau în subiectul senzo-ginditor, ci o poezie a căutării unui adevăr aflat sub restricția primordialității limbajului. De unde deseale încercări ale unor poeți – și aici Alberto Caeiro, heteronimul lui Pessoa, sau, în poezia noastră, Gheorghe Iova și Bogdan Ghiu sînt exemplele cele mai concludente – de a pune în cheștiune înseși bazele constituirii sensului, adevărul limbajului și condițiile lingvistice care fac posibilă scrierea unui poem.

Realitatea poetului tranzitiv e o realitate orizontală, variabilă, polimorfă, contradictorie, procesuală, provocatoare, revelatoare. Ea îi impune poetului o constrângere esențială: fixarea în miezul ei, asumarea modului ei specific de a fi. Se poate vorbi astfel despre o „poezie a cotidianului“, despre un pact al celui care scrie cu lumea imediată.

Am putea examina condițiile acestui pact printr-un nou apel la textele și poeticile poezilor aduși în discuție în capitolul anterior. Dar în felul acesta am repeta lucruri deja știute. Există însă și o foarte consistentă ideologie a „poeziei realului“ afirmată în literatura română a anilor '80 și ea merită să fie examinată cît de sumar, pentru că liniile ei de forță nu fac decît să confirme modelul mare al poeziei tranzitive.

E însă nevoie de o precizare: a face o poezie a realului nu înseamnă a idealiza realul, nici a-l reduce la amorf și nesemnificativ, acceptîndu-i caracterul implacabil. Poezia realului înseamnă atitudine față de real.

În poezia românească din ultimele două decenii ale secolului trecut, critica descoperea deja unele linii de polarizare cît se poate de clare:

„ciuperca unor întîmplări comune“ (Hurezeanu) se întinde ca o plagă peste o lume măcinată de iluzii: parcă sub ochiul capricios al camerei de luat vederi se

derulează o panoramă a ermetismului cotidian, plată, impenetrabilă, fanată; totul trăiește plictisul atroce al unei halucinante abluți strivind sub îngrămădirea de străzi, stopuri, reclame, vitrine, tramvaye, pasaje subterane și toate celelalte simboluri ale (uneori hiper) civilizației orice manifestare a animatului [...]. Reacția „subiectului“ e aproape deductibilă: peisajul va fi bulversat de irepresibile frenezi, se impune un ritm infernal al proiecției, amorul devine vivace, dispersiunile se aglutinează, totul e supus unui filtru transatic ce întreține, subteran, pulsul trepidant al contemplației. Prin urmare, tot ce este real este poetic [...], poezia e o fotografie mușcată a realității.⁸⁰

Avem aici de-a face cu o viziune asupra realului ca negativitate, pe care o putem descoperi în poezia lui Florin Iaru, Ion Mureșan, Mariana Marin, Emil Hurezeanu, Ion Stratan, Liviu Ion Stoiciu.

E însă cu puțință și o altă atitudine, de îmbrățișare a realului, într-o viziune obsedată de integrabilitate și coerență, ca la Mircea Cărtărescu, Romulus Bucur sau Alexandru Mușina. În ce-l privește pe acesta din urmă, programul său de lucru e trasat de la bun început, fără nici o ezitare:

Punctul de plecare al poeziei cotidianului va fi inevitabil, redescoperirea propriei corporalități, stăpânirea - prin cuvinte - a propriilor senzații. Cuceririle tehnologiei au determinat extinderea diferitelor simțuri, schimbarea raporturilor dintre ele [...]. Trăm într-o altă lume a senzațiilor, lume pe care abia învățăm a o cunoaște. Cuvintele, ele însele, nu mai desemnează aceleași realități senzoriale, de aceea trebuie „retestate“ împreună cu contextele lor. Nu trebuie să ne mire așadar puternica senzualitate, senzorialitate aș putea spune, din poezile celor mai talentați tineri, senzualitate care unor urechi „fine“ le sună a vulgaritate, obscenitate chiar. E aici, în acest pansen-zorialism, o nevoie de autenticitate, pentru că orice construcție imaginară riscă să fie fadă și fastidioasă fără o „bază“ senzorială proaspătă [...]. Poezia a cotidianului înseamnă, în același timp, și „poezia“ din cotidian, miraculosul ascuns în banalitatea vieții de zi cu zi [...]. Sacralul nu dispare, ci se topește, se ascunde în profan. Sub crusta obișnuințelor, a rutinei și a cuvintelor azate colțate o lume mirifică de senzații și sentimente, o „realitate feerică“, poetul va descoperi (sau înscena) adevărate epifanii ale banalului.⁸¹

În aceeași linie a unei atitudini pozitive față de realitatea tehnologică a lumii moderne se înscrie și poetica lui Călin Vlasie, autor preocupat de relația dintre poezie, psihic și viitorul ființei umane. Într-un eseu din 1986 poetul afirmă că omul „post-contemporan“ ar trebui să-și redefiniească psihologia și să facă trecerea în mediul său de viață de la *mașinismul* izolaționist, specific modernismului, la *mașinitatea* (termenul îi aparține lui Constantin Noica) participativă, specifică postmodernismului. Ca relație psihică a omului cu lumea tehnologică, *mașinismul* e artificial, pe când *mașinitatea* a devenit naturală:

Mașinismul izolează, instrăinează, depersonalizează printr-o prea accentuată individualizare, obligă la conservarea instinctuală a individului și a speciei. Mașinitatea creează sentimentul acut al participării, al implicării și al personalizării generoase.⁸²

Poetul pledează, în fond, pentru acceptarea ca pe o a doua natură a lumii tehnologice în care trăim, în care trebuie să ne integrăm la

modul psihocentric, în baza unui psihic nou, în mișcare, care înlocuiește „eu” cu „tu”-ul, monologul cu dialogul.

De lumea mașinismului mecanic pare să țină, în viziunea unui alt optzecist, Mircea Cărtărescu, și... mașina de scris, simbolul irefutabil al modernismului așa cum este el ilustrat de poezia lui Mallarmé, Apollinaire și Cummings, un instrument tehnologic care favorizează vizualul, esențializarea, derealizarea lumii concrete. Poezia în care crede Mircea Cărtărescu este o poezie a vocii, a auzului și a tactilului care reface relația directă cu cititorul. Paradoxal e faptul că în intervenția sa⁸³ poetul român nu face nici măcar o aluzie la manifestul „versului proiectiv” al lui Olson în care mașina de scris joacă rolul instrumentului cu clape al muzicianului, fiind pur și simplu o prelungire a respirației celui care scrie. În schimb, pe urmele „obiectismului” poetului american, Mircea Cărtărescu teoretizează realismul noii poezii cu o convingere greu de pus sub semnul întrebării:

...rareori în poezia românească discursul poetic a dovedit atita înaltă fidelitate față de referent, de lumea „reală”. A încerca să ți transformi viața, viața ta unica, individuală, irepetabilă în poezie, cu fiecare ungher al ei, cu fiecare ac și fiecare soare pe care le-ai văzut vreodată, în realitate sau în vis, cu fiecare gând și fiecare senzație. A spune totul, confesiune, mărturie și creație simultan. Și, mai ales, a spune clar.⁸⁴

Pentru fidelitatea, claritatea și totalitatea poeziei în raport cu realul pledează și o tinăra poetă aparținând valului doi al generației '80, Simona Popescu. Ea crede într-un limbaj natural al poeziei, nevințiat de literatură sau care în orice caz să discrediteze literatura, prin ironie, parodie și resemantizare, ajungând astfel la o nouă structură valorică a existenței. E astfel regăsită ideea aceleiași poezii a realului însă într-o formă de o mai mare complexitate:

Efortul poetului trebuie să meargă în sensul realizării translației între stimuli, percepție și reacție (socială, verbală, culturală), modificând sistemul de relații și conexiuni dintre exterioritate și interioritate, de la reacția monologică, univocă a poetului modernist la una dialogică și plurivocă [...]. Poezia realului nu înseamnă, cum ar putea crede cineva, transcrierea aseptică, neimplicată, a ceea ce se vede, înregistrarea banală a faptelor banale, nu înseamnă nici transcriere „fidelă” sau „naturalistă” a cotidianului. „Fidelitatea” își are și ea subtilitățile și strategiile ei (literare). Denotativul, în modestia lui asumată, poate fi profund (și poate într-un mod mai rafinat) conotativ, eludind cu bună știință (sic!) arsenalul de simboluri, trimiteri, sofisticare metaforică. Nu înțeleg prin această poezie colectarea de rezăzită contemporană (televizor, tramvay etc.) de decoruri și obiecte, contabilizare apoetică, ci un efort vizionar de înțelegere a lumii ca organism viu, și nu doar în „anatomia” ei, ci mai ales în „fiziologia” sa, la nivelul funcțiilor și relațiilor.⁸⁵

Mai departe, poeta vorbește despre necesitatea unei noi funcții a imaginarului, despre subiectul creator care știe să dirijeze privirea cititorului spre esențial, despre gândirea de tip cinematografic a poeziei actuale, despre plurilingvismul persoanei civile a celui care scrie și plurivalența lecturilor sale, despre globalitatea poeziei și relațiile ei cu

proza, de la care ea împrumută reprezentarea, epicul, mimesisul, dialogismul, verosimilitatea, tranzitivitatea.

Trebuie să recunoaștem că în toate aceste observații și deziderate există o anume unitate de vederi și dorința irepresibilă de a schimba poezia. Nu știu în ce măsură poeții citați mai sus pot fi numiți post-moderni. Cert este că în luările lor de poziție se simte o inaderență clară la un anume tip de poezie modernă și dorința reîntoarcerii la comunicarea prin poezie.

Multe dintre ideile afirmate în cimpul poeziei românești nu sînt noi, în sensul de originale. Ele aparțin corpusului de principii ale poeziei tranzitive în general. Le-am mai întîlnit, chiar dacă exprimate în alte forme, și în gîndirea unor poeți analizați în capitolul anterior. Dar prin afirmarea lor decisă aceste idei reușesc să aducă poezia românească la unison cu spiritul fascinat de imanență al vremii noastre.

Prin modul în care gîndesc poezia, poeții români ai anilor '80 nu sînt mai prejos de convingerile poetice ale poeților europeni sau americani. Realitatea e marea obsesie a secolului nostru, așa cum obsesiile poeților romantici au fost imaginația, visul și evaziunea. Sigur că această realitate se dovedește un construct de o mare complexitate, conotat, pe lingă variatele lui aspecte cotidian-empirice, de adevărurile relative ale fizicii cuantice și ale astronomiei, de descoperirile geneticii, ale psihanalizei și ale științelor sociale moderne, de noua viziune asupra istoriei. Realitatea lumii moderne e o realitate informală, tranzitorie, fragmentară, ambiguă, brutală și stresantă, proteică și imposibil de conceptualizat. Poezia tranzitivă își propune să o privească frontal sau, cel puțin, să nu mai fugă de ea. Cum am văzut, o anumită direcție a poeziei românești postbelice își asumă și ea acest construct și se raportează la el fără nici un complex al marginalității.

6. VERSUS, DISCURSUS, TEXTUS

DILEME. De multe ori, în încercările noastre de a înțelege și explica unele aspecte controversate ale poeziei, vocabularul conceptual pe care ni-l pune la dispoziție domeniul poetic și al teoriei literare poate părea insuficient, ba chiar inadecvat. N-avem la îndemînă, de pildă, pentru a denumi spectaculoasele metamorfoze ale liricii ultimilor două sute de ani, contaminarea sa cu elemente aparținînd altor genuri sau modificarea funcțiilor sale, decît cîmicul concept de poezie. Cînd spunem că, o dată cu simbolismul și ermetismul, poezia a devenit mai pură, accentuîndu și trasăturile lirice și transformîndu-se într-o artă mai degrabă muzicală decît verbală, avem în vedere un anumit tip de discurs poetic pe care am dori poate să-l distingem printr-un concept particular. Dar există acest concept?

Pe de altă parte, unele noțiuni, precum „poezie narativă” sau „poezie epică”, aplicate spațiului literaturii moderne, ne fac să ne gândim la un fel de proză versificată, deși concretul textelor pe care le denumim astfel arată că sensul acestor noțiuni este destul de departe de realitatea epopeei sau a poemului eroic tradițional⁸⁶. În ce privește versul bazat pe structuri metrice și ritmice date, prezent în toată istoria poeziei, de la începuturile ei și până astăzi – tip de vers la care poezia modernă nu a renunțat decât parțial – el este considerat o componentă poetică esențială, deși, la o analiză atentă, se poate dovedi că diferențele dintre textele versificate sînt uneori extraordinar de mari.

Există o poezie (tradițională) care se bazează pe valoarea mnemotehnică a versului și o poezie (modernă, dar nu numai – vezi manierismul) care supralicitează valoarea lui estetică. Dar versul nu este doar metric sau ritmic, ci și liber sau spațial. Vocabularul metaliterar de care ne folosim pentru interpretarea unui tip de poezie versificată se poate dovedi cu totul nefuncțional în interpretarea altui tip. Comentînd într-un capitol anterior trei texte aparținînd lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Stelaru și Mircea Ivănescu, le-am numit pe toate poezie, deși cită deosebire e între ele!

Și nu am în vedere aici doar neasemănările de viziune, procedee, teme, motive și vocabular, ci și diferențele vizibile de mod al înaintării în pagină a discursului. Dacă Grigore Alexandrescu și Mircea Ivănescu scriu o poezie care se derulează, curge în linie dreaptă, spre un final mai mult sau mai puțin concluziv, Dimitrie Stelaru e autorul unui text de „sensuri împrăștiate”, nebuloase, cu o semantică radială, în care ligamentarea semnificațiilor prin salturi peste goluri mari de informație și dorința de a ajunge cu ajutorul cuvîntului în cît mai multe locuri deodată sînt evidente. O mare deosebire există însă și între creațiile primilor doi poeți, pentru că în vreme ce unul versifică pe ritm de metronom, celălalt își prozaizează cu bună știință rostirea, într-o ritmică de o discreție vecină cu absența.

Un cititor mai puțin atent poate să nu sesizeze prăpastia care separă poezia populară versificată de poezia cultă în versuri. Caracterul oral al poeziei populare și caracterul scris al poeziei culte sînt constrîngerii implacabile care determină nu numai lungimea, ritmul și tipurile de rimă în vers, ci și logica intimă a constituirii sensului transmis de acest vers.

Paralelismul și repetiția sînt procedee orale prin excelență, cu efecte nu numai în planul sintaxei, ci și în cel al conținutului. Claritatea mesajului liricii populare e poate un factor legat de descifrarea sa auditivă. O poezie scrisă pentru a fi citită e mai complicată decît o poezie compusă pentru a fi rostită și auzită. Complicația din ce în ce mai accentuată a versului cult, care urmează apariției tiparului, dezmembrarea versului metric și creația versului liber sînt fenomene care trebuie să fie puse în legătură cu conștientizarea spațiului

paginii, nu doar ca suport grafic, ci și ca loc în care sensul poate fi construit și desfășurat în forme noi.

E aproape imposibil să descoperi în vocabularul teoriei literare actuale niște noțiuni suficient de generale și de abstracte care să poată evidenția relația dintre sensul poetic, logica producerii lui și spațiul material al paginii în poezia tradițională și în cea modernă. Felul în care un creator de poezie își administrează discursul, felul în care el pune sau nu accent pe contextul în care apare și se face cunoscută poezia sa e în directă legătură cu cele patru dimensiuni (eul poetic, cititorul, limbajul, realitatea) pe care le-am examinat pînă acum. Discursul poetic ca atare e rezultanta lor. Însă în ce măsură putem noi izola aceste tipuri diferite, generale de discurs?

Avem la îndemînă cîteva noțiuni explicative care pot oferi cel mult iluzia adecvării. În realitate, la o examinare sumară, aceste noțiuni se dovedesc și neunitare și confuze. „Poezie versificată“, „vers alb“, „vers liber“, „poem în proză“, „metapoezie“ sînt noțiuni de care ne folosim pentru a descrie și analiza tipuri distincte de texte lirice. Însă aceste noțiuni acoperă realități strict formale. Cu ajutorul lor nu putem spune aproape nimic despre logica producerii și funcționării sensului poetic. De aceea, e nevoie să încercăm o revizuire și reordonare a termenilor operaționali de care dispunem.

Nu e necesar să inventăm alte concepte, ci să reîgîndim înțelesurile unor noțiuni cunoscute, utilizate curent (însă mai mult cu sensurile lor secundare), prin apel și de data aceasta la adevărurile etimologice.

RECURSUL LA ETIMOLOGIE. Las deoparte faptul că „proza“ și „poezia“ sînt în vocabularul nostru teoretic cuvinte antonimice, fără ca ele să aparțină, totuși, aceleiași baze semantice. Trec peste toate implicațiile faptului că pînă în secolul XVIII noțiunea de „poezie“, cu sensul ei impus de Aristotel, a avut o valoare generică pentru întreg domeniul literaturii. Și propun să ne oprim încă o dată asupra bazel semantice a limbii latine, infuzată în metabolismul semiotic al aproape tuturor limbilor europene moderne, care reușește să conserve cum nu se poate mai bine sensurile esențiale ale unor noțiuni metaliterare astăzi de comună folosință.

Cuvintele pe care le am în vedere aici și care mi se par suficiente pentru descrierea fizionomiei discursului literar de-a lungul timpului sînt *proză*, *vers*, *discurs* și *text*. În fundamentul lor semantic e cuprins tot evantaiul de posibilități al dezvoltării artistice a structurilor limbii și al construcției sensului oricărui tip de scriere literară. Dar trebuie să facem efortul de a pune între paranteze sensul acestor cuvinte din circulația lor zilnică și de a privi cu toată seriozitatea implicațiile originilor lor.

Întrucît primele două noțiuni, *proză* și *vers*, au accepții de multă vreme stabilite, fiind considerate niște sinonime ale narațiunii și poeziei, e bine, pentru început, să ne oprim asupra originii acestora.

Cuvîntul *proză* (preluat de noi, prin filieră franceză, din *prose*) e varianta fonetică actuală a vechiului *prosa*⁸⁷, care la Quintilian denumește deja forma literară pe care o cunoaștem astăzi, însă numai la nivelul dezvoltării ei liniare. În retorica antică expresia integrală pentru denumirea textului care înaintează în linie dreaptă este *prosa oratio*. Substantivul *prosa* provine fie din adverbul *prorsus* (cuvînt la origine compus din *pro* și *vorsus*, formă în alternanță liberă cu *versus*), care înseamnă: 1) „drept înainte“, 2) „direct“, 3) „întrutotul“, „tocmai“, „absolut“, 4) „într-un cuvînt“, „pe scurt“, fie, mai degrabă, din adjectivul cu același nume, avînd dublul înțeles de „în linie dreaptă“ și „în proză“.

Tot în cadrul acestei familii lexicale putem consemna și prezența unui substantiv propriu, *Prorsa*, care este numele zeiței nașterii normale! Știm bine că de cînd există ea, proza s-a distîns de poezie prin normalitatea ei lingvistică. În multe încercări stilistice și retorice de definire a limbajului poetic pe baza principiului devierii, limbajul prozei e instituit ca normă. Iată că etimologia nu ne înșală.

Cuvîntul *vers* provine din substantivul *versus*, care înseamnă: 1) „brazdă“, 2) „șir“, „rînd“, 3) „rînd scris“, 4) „vers“, 5) „măsură agrară“, 6) „piruetă sau pași de dans“. Există și un adverb *versus* al cărui sens corespunde prepozițiilor noastre „către“, „spre“ și „în direcția“. Această familie de cuvinte fiind extrem de numeroasă (incluzînd, printre altele, strămoși ai termenilor „vertebră“, „vertigiu“ și „versatil“), mă limitez în continuare la trecerea în revistă a noțiunilor care au legătură cu fenomenul dinamic și stereotipic pe care îl desemnează versul. Verbul *verso*, -are înseamnă: 1) „a răsuși“, „a întoarce pe o parte și pe alta“, „a suci mereu“, 2) „a mîna încoace și încolo“. Verbul *verto*, -ere are următoarele sensuri: 1) „a întoarce“, 2) „a răsturna“, „a da peste cap“, 3) „a schimba“, „a transforma“. Substantivul *versura* înseamnă: 1) „întoarcere“, 2) „capăt al brazdei (unde se întorc boii)“, 3) „colț“, „unghi format de două ziduri“, 4) „trecere a unei datorii asupra unui creditor“. În sfîrșit, merită să reținem și substantivul *versatio*, -onis care denumește „învîrtirea“, „rotirea“, „schimbarea“, „răsturnarea“.

PROZA ȘI VERSUL. O cercetare în paralel a celor două grupuri lexicale dovedește că în amîndouă este prezentă ideea de direcție (care implică ideea de înaintare), dar că în primul caz direcția este și precizată: drept înainte. Nu putem trece peste amănuntul că în compusul *prorsus* direcția e marcată printr-o urmă (-rsus) a vechiului adverb *vorsus* din care s-a născut ulterior ideea de vers. Tocmai amănuntul acesta poate întări și mai mult ideea lui I.M. Lotman⁸⁸ că

proza artistică e o formă posterioară poeziei. Mergînd mai departe, trebuie să remarcăm și faptul că, în timp ce prima familie lexicală aparține direcției determinate, cea de-a doua e circumscrisă ideii de mișcare transformatoare: răsucire, întoarcere, învîrtire, rotire.

Concluzia nu e greu de formulat: în proză felul și sensul direcției sînt mai importante decît mișcarea, pe cîtă vreme versul privilegiază mișcarea, include în subtext direcția și indică o modificare repetabilă: „a întoarce pe o parte și pe alta“, „a mina încoace și încolo“.

Premisele semantice ale discuției fiind schițate, putem încerca în continuare o examinare a statutului poeziei versificate, care este forma de existență și manifestare cea mai cunoscută a poeziei tradiționale. Distincția dintre versul construit pe baza cantității silabelor, specific poeziei antice greco-latine și versul construit pe baza numărului de accente din unitatea prozodică este irelevantă în această discuție. Prezența sau absența rimelor nu interesează nici ca. Rimată sau nu, versificarea e o formă de constringere a fluxului vorbirii/screrii dar și a procesului de constituire a sensului. Versul ca formă estetică este în cele mai multe dintre cazuri un precedent al actului de creație. Ar fi, totuși, exagerat să considerăm versul un tipar în care se toarnă un conținut. El seamănă mai degrabă cu un mecanism care intră în funcțiune doar atunci cînd este alimentat de cuvintele poeziei. Metrul, cezura, rima, ritmul sînt roțițele acestui mecanism.

Versul este întotdeauna un element al unui ansamblu. Iar acest ansamblu e compus, de obicei, din elemente de același fel. În structura abstractă a versului și a ansamblului de versuri esențială e repetiția: a silabelor lungi sau scurte, accentuate sau neaccentuate, a picioarelor metrice, a măsurilor metrice, a rimelor. Situația aceasta se impune cu o pregnanță care afectează întotdeauna și nivelul semantic al textului.

Versul nu poate fi însă recunoscut decît în manifestarea concretă a unui lanț de cuvinte dispuse în șiruri izomorfe. El ia naștere în cadrul unui proces de continuă răsucire a firului materiei lingvistice pe suportul ritmic, cu limite bine determinate, al modelului abstract. Acest model prezintă o organizare în același timp orizontală și verticală. Ne aflăm însă în fața unei verticalități lipsite de profunzime, ea fiind rezultatul acumulării unor unități ritmice egale și de același fel. În principiu, e imposibil să existe o poezie versificată în care fiecare alt vers să conțină o altă măsură metrică și un alt ritm. Cînd modelului aici în discuție i se asociază și mecanismul rimei, el devine dintr-o dată o construcție de o complexitate sporită, pentru că mișcările reitative de factură accentuală i se adaugă o nouă formă de repetiție acustico-semantică realizată în finalurile de vers.

Interesante sînt și raporturile care se stabilesc între materia lingvistică a discursului poetic și mecanismul repetitiv al versului. Odată intrate în sistemul metric de constringeri, cuvintele, propozițiile,

frazele sint obligate la o mișcare de adecvare acustică. Înainte de a avea un sens, ele trebuie să se constituie într-un mesaj ritmic precis conturat, într-un fel de melodie monotonă, cu unități armonice de bază reluate într-un timp și spațiu determinate. Filosofia semantică a poeziei tradiționale impune realizarea unui izomorfism între dispunerea lineară, egală, în adîncime a versurilor și înaintarea în linie dreaptă, din aproape în aproape, a sensului.

Poezia tradițională e supusă unei logici rectilinii, gîndită ca un continuum realizat secvență cu secvență. De aici vine toată claritatea ei. Dar această claritate nu e doar rezultatul utilizării unui vocabular cu tabuuri și forme date de permisivitate sau al apelului la un sistem finit de figuri, garantate de nomenclatorul retoric. Ea este și urmarea preocupării poetului de a lega propozițiile unele de altele prin goluri cit mai mici de sens. Discursivitatea poeziei clasice rezultă dintr-o sintaxă a bunului simț, în raport cu care toate derivările și înlănțuirile frastice trebuie să respecte două valori sacrosancte: gramatica și coerența faptică.

Ajungem, vrînd-nevrînd, la o constatare făcută de Wordsworth în urmă cu aproape două secole: între poezie și proză există o singură deosebire majoră: versul, ceea ce înseamnă că poezia tradițională este o formă a prozei versificate. Cel puțin din punctul de vedere al înaintării sensului în pagină și al relevării treptate a temei și motivelor tratate, situația aceasta nu poate fi pusă la îndoială. Însă limbajul poeziei tradiționale e obligat să respecte tot timpul două exigențe contrare: pe de o parte el desfășoară în linie dreaptă un sens dat, a cărui valoare constă în claritatea și coerența lui, pe de alta, la nivelul formei în care e îmbrăcat acest sens, el oferă spectacolul adecvării sale accentuale și sonore la niște itemuri ritmice și ele preexistente.

La nivelul conținuturilor, modelul poeziei clasice e de căutat în modelul povestirii primitive, cu binecunoscutele sale secvențe constitutive: expozițiune, intrigă, desfășurarea acțiunii, punct culminant, deznodămînt⁸⁹. Dar acesta e doar un aspect al acestei poezii, pentru că, în plan formal, ea nu mai respectă principiile de dezvoltare liberă ale prozei și intră în jocul unor tipare menite a-i marca continuum, prin ritm și rimă, condiția reiterativă.

Versul e o formă poetică cu un statut duplicitar. Modelul său abstract se rezumă la un set de dimensiuni accentuale, acustice și tonale. Acest model nu are cum să existe în sine, el e întotdeauna dedus dintr-o realizare semantică, prin analiza prozodică a unei poezii date. Duplicitatea în discuție poate fi considerată normală, cită vreme componenta ritmică a poeziei se adresează – în textele orale versificate – memoriei, asigurînd astfel o mai eficientă interiorizare a unor conținuturi.

Din momentul în care această componentă e deturnată de la funcția sa inițială și transformată într-o sursă de plăcere estetică,

situația devine dramatică, pentru că echilibrul dintre sunet și sens va sfîrși prin a se destabiliza în favoarea primului termen. Apariția versului liber în chiar sinul poeziei simboliste – muzicală și incantatorie în esența sa – nu are de ce sa ne mire. Pericolul pierderii definitive a sensului în favoarea unor efecte psihologice de pură gratuitate acustică e sesizat la vreme și revolta împotriva versului tradițional e o revoltă în numele inteligibilității.

VERS LIBER SAU DISCURS? Sintagma „vers liber” denumește în mod evident o contradicție în termeni. În realitate, versul e procedeul poetic cu cea mai limitată libertate. În poezia tradițională orală, versurile neregulate, compuse din măsuri metrice inegale, sînt destul de frecvente. În poezia tradițională scrisă, pentru care pagina există ca simplu suport material, promovarea unei logici a continuumului linear este direct legată de cele două coordonate ale scrierii: cea orizontală (deplasarea de la stînga la dreapta) și cea verticală (deplasarea de sus în jos). Dacă *versus* înseamna „în direcția” dar și „rînd”, faptul se explică, probabil, prin aceea că aceasta idee despre vers a apărut într-o civilizație agricolă în care scrisul și lectura se aflau încă în faza lor timpurie. Nu poți realiza sensul noțiunii de vers decît într-un plan. Versul e o brazdă trasa în spațiul paginii, iar brazdele se înșiruie una după alta, egale, în cuprinsul unei suprafețe limitate. Pagina e un cîmp. Astfel de determinări sînt evidente straine poeziei orale, care se naște și se desfășoară într-un spațiu fizic din care ideea bidimensionalității este exclusă.

Să revenim însă la problema libertății de exprimare în poezia modernă. Sintagma „vers liber” este semnul clar al neputinței de a denumi noul mod de manifestare a sensului în poezie din momentul în care acesta a fost obligat să renunțe la corespondența dintre monotonia ritmică și înaintarea conținutului în linie dreaptă. Ruptura cu tradiția pe care o instituie noul tip de vers (să-l numim deocamdată tot așa) este dublă. Pe de o parte, unitatea lingvistică poetică nu se mai deosebește prin nimic, din punct de vedere acustic, de unitatea lingvistică prozastică. Pe de altă parte, însă, în planul logicii care controlează producerea sensului, distanța dintre proză și poezie se mărește considerabil. Caracterul rectiliniu și uniform al înlănțurii structurilor semantice e desființat. Linearității sensului i se opun acum dispersia, diseminarea, disjuncția. Logica golurilor de sens, a săriturilor imprevizibile dintr-un spațiu într-altul, e instituită ca nou principiu.

Această nouă logică afectează atît formele de organizare sintactică a parcursului verbal, cit și nivelul asocierilor lexicale, unde imaginea metaforică „abstrusă” (cum îi place să spuna lui G.R. Hocke) devine dominantă.

Se zice că prima poezie în vers liber a liricii moderne este un foarte scurt text intitulat *Marine (Marina)* aparținându-i lui Rimbaud:

*Care de argint și de aramă –
 Prore de-oțel și de-argint –
 Învolbură spuma –
 Ridică tulpinile uscate ale mărăcinilor.
 Suflul cîmpiei,
 Și fâgașele nemăsurate ale refluxului,
 Gonesc în cerc spre răsărit,
 Către pilaștrii codrului,
 Către trunchiurile cheiului,
 Izbite-n colțuri de vârtejuri de lumină.⁹⁰*

Analizînd poezia, Hugo Friedrich⁹¹ observă dubla opoziție dintre dezarticularea metrică și cursul liniștit al spunerii, dintre aceasta din urmă și extraordinara îndrăzneală a conținutului. În ce constă însă caracterul diseminativ al poeziei, cită vreme ea e departe de disjuncția suprarrealistă a planurilor din poemele în proză care alcătuiesc ciclul *Iluminărilor*? Poezia de față încearcă să vorbească deodată despre două spații distincte, unul terestru și altul acvatic, urmărind întrepătrunderea lor. Unitatea formelor specifice de organizare a realității e astfel spulberată. Hugo Friedrich constată și faptul că poezia nu vorbește despre obiecte întregi, ci despre părți ale lor. Marea e prezentă prin „spumă” și „reflux”, corăbiile prin „prore”. Delimitările perceptive concrete sint desființate. Conținutul poeziei descrie un spațiu al arbitrarului și al permutabilului. Versurile înseși își pot schimba locul în cuprinsul textului, fără ca sensul său mare să fie afectat. Dacă omogenitatea lumii nu mai există, atunci nu mai există nici univocitatea omogenă a discursului.

De fapt, de-abia de acum înainte noțiunea de „discurs” devine ea însăși cu adevărat. Însă noțiunea de „discurs poetic” – deosebit de frecventă astăzi în vocabularul critic – nu poate fi aplicată, etimologic vorbind, oricărui tip de poezie.

Sinonimia curentă, prezentă în dicționare, „discurs” = „text”, „substanță a textului”, „înlănțuire de motive”, „structură”, „formă a subiectului” etc. e probabil urmarea unor transformări firești ale înțelesurilor etimologice, dar această sinonimie n-a apărut decît în lumea modernă, ceea ce este simptomatic.

La origine, cuvîntul *discursus* înseamnă: 1) „alergare într-o parte și într-alta”, „răspîndire”, 2) „discurs”, „conferință”, „conversație”. Alte cuvinte din familia verbului *curro,-ere* („a alerga”), din care face parte și substantivului *discursus*, ce ne pot interesa aici, sînt: verbul *discurro,-ere*: 1) „a alerga din/în părți diferite”, 2) „a răspîndi”, „a se prelungi”, „a se întinde”, 3) „a parcurge”, și substantivele *discursatio*,

-onis: „alergare încoace și încolo“, „cursă“ și *discursio*, -onis: „dus și întors“, „hărțuială“, „mică încăierare“, „parcursere în grabă“.

De o mare importanță în toate aceste cuvinte este particula *dis-*, în care e conținută ideea spargerii unității unui obiect, a dezintegrării, dezordinii, dispersiei. *Discursus* este o formă a mișcării rapide, dezordonate. Am văzut că și cuvântul *versus* implică ideea de mișcare, de înaintare, dar conținutul său ne pune în fața unei dinamici a regularului. Verbul *verso*, -are înseamnă „a întoarce pe o parte și pe alta“, „a mina încoace și încolo“, el denumește gesturi, mișcări simetrice, ritmice. Cuvântul *versus*, derivatul lui, exprimă în primul rînd o existență stabilă și o manifestare lineară

Stabilitatea și linearitatea sînt dimensiuni străine termenului *discursus*. Faptul că acest termen ajunge să desemneze cu timpul forme aparținînd domeniului vorbirii (conferința, cuvîntarea, conversația) e explicabil prin aceea că actele de verbalizare orală sînt resimțite ca exterioare ordinii și continuității rectilinii. Cuvîntul *discussio*, -onis (discuție) denumește o formă specifică de discurs oral. El e strîns înrudit cu verbul *discutio*, -ere, care prezintă următoarele stratificări de sensuri: 1) „a sparge“, „a sfărîma“, „a zdrobi“, 2) „a descompune“, „a dizolva“, 3) „a împrăști“, „a risipi“, 4) „a discuta“. Concluzia se impune de la sine: discuția și discursul aduc cu ele dezordinea, risipirea, sfărîmarea unei unități, fragmentarea ei. E tot ce poate fi mai opus ideii de vers și de versificație.

Constrîngînd vorbirea naturală să intre în niște tipare acustice date, versul e prin definiție artificial. El reprezintă un mijloc de retragere a sensului din empiric și contingent și, poate, o cale de acces spre unitatea logosului primordial, de esență divină. Incinta versului e conotată sacru⁹². La Aristotel și urmașii săi de pînă în secolul XVIII creația, poezia înseamnă versificație. În măsura în care înainte de romantism se vorbește despre o artă literară, aceasta este o artă a versului.

Proza este un tip de text situat undeva, în afara literaturii. Am amintit și cu altă ocazie faptul că proza artistică este o formă literară care se impune abia o dată cu romanul naturalist⁹³. Scrierile în proză anterioare acestui moment aveau în majoritatea lor un caracter istoric, memorialistic, etic, religios, filosofic sau pseudoștiințific. Proza de ficțiune (romanele cavalierești și sentimentale, picarești și de aventuri) era considerată marginală, vulgară. Subestimarea acesteia se datora, probabil, nu numai faptului că ea cultiva subiecte excentrice și frivole și gusturile unui public „de joasă speță“, ci și structurilor sale prea libere, identificate cu libertinajul expresiei. Proza era astfel asimilată domeniului vorbirii, al discuției, al discursului „dezordonat“ și fragmentar. Ea nu putea fi considerată o formă de artă, pentru că ea se sustrăgea ordinii normate, unitare a versului.

De aceea, din momentul în care proza ajunge să fie considerată, și ea, o formă „oficială” de literatură, poezia intră în criză și criza aceasta se manifestă cu precădere la nivelul limbajului. Într-o considerabilă măsură, ermetismul, apariția versului liber, căutarea valențelor tranzitive ale limbajului, colocvialitatea etc. sînt în poezia modernă fenomene ce trebuie înțelese în directă legătură cu metamorfozele prozei artistice de la începutul secolului XIX încoace.

DISEMINARE, FRAGMENTARE, VIZUALITATE. Asupra triadei proză – vers – discurs sînt de făcut cîteva observații comparative.

Deosebirile dintre proză și vers sînt, în primul rînd, deosebiri orizontale. Ceea ce separă cele două limbaje este ritmul, o calitate a metrului. Dar, pe de altă parte, poezia versificată și proza se aseamănă prin modul lor comun de administrare a verticalității sensului, dimensiune aflată, cum am spus, sub egida unei logici uniforme, direcționate univoc.

În calitatea sa de nouă formă a rostirii poetice, discursul exprimă un proces de dezarticulare a versului. În cele din urmă el va ajunge să înlătore din spațiul poeziei versul și rima.

Discursul este, însă, și o realitate textuală care abandonează logica tradițională a funcționării sensului din proză și vers. El e, prin natura sa, dispersiv, centripet, fragmentar, polimorf, non-reprezentational, el permite limbii – după părerea lui Mallarmé – să-și regăsească „tăieturile vitale” și să evadeze „într-o liberă disjuncție cu mii de elemente simple”⁹⁴. Astfel, Michel Foucault are dreptate să observe:

Pragul dintre clasicism și modernitate [...] a fost definitiv trecut atunci cînd cuvintele au încetat să mai intersecteze reprezentările și să mai țină spontan sub control cunoașterea lucrurilor. [...] Desprins de reprezentare, limbajul nu mai exista, începînd din acel moment și pînă în ziua de azi, decît în mod dispersat.⁹⁵

Totuși, printr-o altă calitate a sa, discursul e mai apropiat de proză decît de vers (și asta în ciuda sintagmei „vers liber”, celălalt nume al său), pentru că el se constituie într-o mișcare anti-prozodică prin care se urmărește cîștigarea pentru poezie a libertății de care se bucură narațiunea, discuția, vorbirea obișnuită. Nevoia unei mai mari libertăți structurale de exprimare e, mai departe, întărită pe plan retoric de extraordinarul credit acordat metaforei și imaginilor figurate în general.

Trebuie, însă, să avem în vedere și alte implicații. Definind o mișcare rapidă de rupere și împrăștiere a unei unități (eul, lumea, limbajul etc.) preexistente, discursul integrează în fizionomia sa și noile raporturi care se stabilesc între individualitatea creatoare și limbaj, între limbajul textului și planul paginii.

Chestiunea individualității poetice a fost abordată deja într-un capitol anterior. Putem adăuga acum cîteva elemente noi. Poezia

tradițională, avînd ca mijloc de existență versul metric și ritmic, este produsul unui eu preocupat de propria sa unitate și integralitate, aflat – pînă și atunci cînd îl încearcă inflexiuni elegiace – într-o perpetuă armonie cu lumea. Chiar dacă se manifestă fascicular, prin cantonarea în spații de inspirație dinainte temauzate, și se vede, în nu puține cazuri, refuzat de utopia totalității, acest eu nu cunoaște fisura, îndoiala de sine, sentimentul inadecvării. Starea sa omogenă, variabilă între niște limite afective și ideatice clare, își găsește corespondentul într-o formă lingvistico-retorică pe măsură, și aceasta este versul.

În schimb, eul formativ al poeziei de tip „discursus” poate fi definit ca o entitate care a pierdut conștiința propriei sale armonii interioare. Soluțiile de punere în acord a microcosmului cu macrocosmul, posteroare clasicismului, au reprezentat tot atîtea eșecuri. Realizarea armoniei dintre eu și lume, gîndită ca o formă de disoluție a subiectului în obiect și invers, în romantism, sau ca o mediere simbolică, prin sinestezie și trăirea plenară a sentimentului misterului universal, în symbolism, s-a dovedit iluzorie. De la subiectivitatea metafizică se face trecerea brutală (vezi manifestele suprarealismului) la subiectivitatea infrapsihică. Poezia descopera straturile subconștiente profunde ale umanului, pulsuniile, fantezmele, incertitudinile, fisurile eului, lipsa lui de unitate.

Discursul, ca nouă formă poetică, devine astfel mijlocul prin care individualitatea poetică își asumă diseminarea, informalitatea, pluralitatea, evanescența, lipsa ei de contur ferm. Prefabricatele limbajului sînt supuse unui proces de deconstructurare. Retorica poetică își pierde astfel caracterul ritualic, previzibil. Sintaxa devine spontană sau, în orice caz, ea însăși va fi de acum înainte o creație personală, ca la Rimbaud sau Mallarmé, poeți care vor încerca să inventeze modul lor propriu de articulare sintagmatică a unor semnificații ca și nefabile.

Discursul aduce cu sine și un alt element de noutate tehnică. Este conștientizată importanța locului în care se naște scrisul. Din simplu suport material, pagina devine un fundal, la rîndul lui purtător de sens, al cuvîntului și chiar un spațiu „arhitectural” de lucru. Suprafața pe care se desfășoară sensul poetic primește rolul unui factor activ, de contrast. Poezia își mută centrul de interes din zona acusticului în zona semnificației:

După apariția versului liber a devenit, în sfîrșit, lîmpede ca organizarea semantică o poate înlocui în întregime pe cea metrică și ritmică, și astfel polisemia metaforică sau simbolică a ocupat acel loc dominant în poezie, pe care înainte îl deținea o anumită schemă metrică.⁹⁶

Mai mult decît atît, noua relație care se instituie acum între pagină și discurs accentuează latura vizuală a comunicării. Procesul de descifrare a semnificațiilor cuvîntelor devine mai lung decît procesul de descifrare a semnelor pe care ele le reprezintă. Cititorul e

obligat să stabilească un contact intim și de lungă durată cu spațiul tipografic pe care îl are în față și cu materialitatea cuvintelor:

Una din trăsăturile cele mai importante ale poeziei scrise constă în stabilirea unui raport cu totul nou între ceea ce spune textul explicit și ceea ce se subînțelege implicit; deși acest raport se deplasează în poezia modernă în direcția implicației, aceasta înseamnă doar că acum considerăm cuvintele ca niște obiecte fixate, la care ne putem întoarce, și nu ca un sunet care zboară și se pierde.⁹⁷

La fel, dacă în poezia tradițională dispunerea cuvintelor în pagină era controlată de limita abstractă a metrului, în poezia de tip „discursus” limita e cel mult sintactică. Tehnica fracturării silabice a cuvintelor la capetele de rind, versul zig-zagat, pauzele marcate prin blankuri, dispunea substanței textului în blocuri geometrice, caligramele lui Apollinaire etc. sînt urmarea firească a spargerii corsetelor poeziei versificate⁹⁸. Am văzut cu o altă ocazie, examinînd poetica lui Olson, că versul fără ritm și fără metru este simțit ca o formă atît de liberă, încît el este asimilat cu ideea de respirație naturală, cu însuși pulsul vieții.

Distincțiile de pînă acum permit alte cîteva interesante constatări. Versul, prin definiție echilibrat și rațional, este o formă proprie poeziei obiective (vezi clasicismul, parnasianismul, dar și poezia unui modern ca Robert Frost), însă el dovedește o mare putere de fascinație și asupra unor poeți ermetici (Mallarmé, Valéry, Ion Barbu).

Discursul e cu precădere cîmpul de manifestare a intenționalității subiective, dar el contaminează cu sintaxa sa proteică și poezia de notație. Punctul extrem atins de poezia de tip „discursus” e suprarealismul. Discontinuitatea fluxului verbal, absența legăturilor logice, imediate, incongruența sensului, variabilitatea continuă a lungimii „versurilor” sînt efectele sintactice, semantice și tipografice ale exploziei în pagină a unei substanțe psihice pe care nimic nu o mai poate ține în friu, pe care nimic nu o mai poate organiza.

În simbolism și modernism, versul și discursul sînt forme alternative de creație, în postmodernism prezența versului clasic în poezie a devenit o marcă ironică sau un motiv de parodie.

POEMUL ÎN PROZĂ. O altă chestiune este aceea a poemului în proză care este tot o invenție modernă menită a elibera poezia de tutela metrului, de raționalitatea construcției versificate și de principiul producerii din aproape în aproape a sensului. Definiția-întrebare a lui Baudelaire din prefața la volumul său de *Mici poeme în proză* (1862) este astăzi celebră:

Care din noi, în zilele lui de ambiție, nu a visat la miracolul unei proze, muzicală fără ritm și fără rimă, îndeajuns de mlădioasă și îndeajuns de anutetică pentru a se adapta mișcărilor lirice ale sufletului, unduirilor visării, zvîcnirilor conștiinței?⁹⁹

Se trece însă cu prea mare ușurință peste alte câteva implicații ale acestei scurte prefețe, în care sint descrise tocmai avantajele unei construcții pe modelul discursului, și nu al textului versificat. În adresarea sa către Arsene Houssaye, căruia îi sint dedicate poemele în proză, Baudelaire arată că noua sa „lucrare” poetică „nu are nici coadă, nici cap, fiindcă totul, dimpotrivă, e în același timp și cap și coadă, alternativ și reciproc”¹⁰⁰. Forma cărții are, prin urmare, o structură reversibilă. Ea este însă liberă și prin lipsa ei de condiționări: atât cel care scrie, cât și cel care citește o pot întrerupe oricând, pentru că întreaga construcție e lipsită de anecdotică și nu e controlată, cum se întâmpla încă în poezia și proza romantică, de voința unei construcții închegate, unitare, lineare.

Volumul lui Baudelaire nu are propriu-zis un subiect, nu este o alcătuire teleologică, nu cultivă subordonarea părților față de întreg, ci, cum am văzut deja, neliniștea interioară („mișcările lirice ale sufletului”), dezordinea și fluctuațiile imaginației („unduirile visării”), intermitențele intelectului și ale atitudinii morale („zvicnirile conștiinței”). El e un organism autonom în stare să se multiplice în nenumărate alte organisme autonome. Iată cum îi comunică Baudelaire cititorului această mare descoperire a sa: „Scoate o verteabră de la locul ei, și cele două bucăți ale acestei întortocheate fantezii se vor împreuna fără greutate. Ciopârțește-o în numeroase fragmente, și ai să vezi că fiecare poate să ființeze aparte”¹⁰¹.

Mai târziu, urmașii lui Baudelaire vor descoperi că nu doar un ansamblu poetic se poate bucura de această libertate, ci și fiecare dintre părțile lui componente. Ceea ce la Baudelaire e valabil pentru o construcție globală, la Rimbaud sau la un poet supraréalist ca René Char se va aplica poemului/fragmentului în sine¹⁰². Discursul aduce cu sine descentrarea semantică și echipotența factorilor constitutivi ai textului. Ceea ce favorizează el e o anume modularitate a creației. Estetica fragmentului, atât de caracteristică literaturii moderne, ar fi fost imposibilă fără descoperirea acestei noi structuri.

DISCURSUL ESEISTIC. Chiar dacă exemplele aduse în discuție pînă acum se circumscriu sferei poeziei reflexive, ele nu urmăresc să spună că discursul e forma proprie doar a acestei poezii. Îl întâlnim, la fel de bine, în proză, ca mijloc de surprindere și înregistrare a fluxului conștiinței, sau în poezia percepției disjuncțiilor realului, a consemnării și reflecției spontane, la Frank O'Hara sau la Francis Ponge, de pildă, sau la mulți poeți germani (Richard Wagner, Franz Hofstad, William Totok, Werner Sölner, Johan Lippert ș.a.) din România anilor '80 ai secolului trecut. Discursul devine astfel o matrice literară izomorfă structurilor lumii moderne, aptă să surprindă variația, multiplicitatea, aleatorismul, ruptura planurilor existenței, rapiditatea fenomenelor, descentrarea relațiilor, evanescența clipei prezente.

Prin discurs trebuie însă să înțelegem și altceva: o nouă formă a reflecției intelectuale care merge mină în mină cu fragmentaritatea sa și cu caracterul său deschis. Discursul este forma proprie și a eseului modern, fie acesta o „încercare” filosofică, morală sau critică. El se caracterizează prin „îmbinarea generalității filosofice cu concretețea poetică”¹⁰³ și el încearcă să descopere o posibilitate de a unifica într-un punct de vedere individual și coerent caracterul fărâmițat al lumii, fără a trece sub tăcere această fărâmițare. Încearcă să inventeze un stil din mixarea, citarea și aprecierea unor limbaje din ce în ce mai specializate și mai îndepărtate unul de altul, pe care opera estetică nu le mai poate stăpîni¹⁰⁴.

Prima problemă a eseului modern, care este o formă de divagație culturală și de sinteză mereu provizorie a unor cimpuri te-matice, pare să fie aceea a compatibilizării referințelor, a acordului unor puncte de vedere străine într-o viziune personală convingătoare. El devine astfel un discurs subiectiv care are calitatea de a lega alte discursuri subiective într-o unică substanță semantică omogenă.

Apariția eseului ca formă literară ce tinde să contamineze cu specificul ei și spațiul poeziei, al prozei și chiar al teatrului, succesul său între celelalte forme de scriitură se explică – după opinia lui Jovan Hristić – prin mai exacta lui adecvare la posibilitățile limbii de a spune ceva despre lume:

...ceea ce ne atrage atenția, în primul rînd, cînd meditam despre limbă, nu este caracterul ei mylocit, nici imprecizia ei, nici ambiguitatea ei, ci caracterul ei nespecific. Limba nu este legată de nici un domeniu anume al experienței sau al cunoașterii noastre, și cum încercăm să o legăm de unul din ele, ea fie că ne apare ambiguă și imprecisă, fie că devine un sistem mai mult sau mai puțin convențional de simboluri [...]. Limba nu este un instrument de nominalizare și descriere, ea este instrumentul cel mai subtil, din cîte dispunem, de apreciere și de investire cu un anumit sens; numai cu ajutorul ei sîntem în stare să dam un sens lucrurilor existente în jurul nostru...¹⁰⁵

Lipsa de specificitate a limbii și capacitatea ei de a fi producătoare de sens – și aceasta în pofida unei foarte consistente iluzii că limba ar fi un fel de depozit al sensului – își găsesc, așadar, împlinirea în discursul de tip eseistic, care este în esență sa un discurs argumentativ liber și capricios, spontan și nesistematic, relativizant însă în ultimă instanță totalizator, ce pornește întotdeauna de la un spațiu dat (o temă, un subiect, o imagine etc.), dilatăndu-i implicațiile, redefinindu-i contextele, reîmprospătîndu-i puterea de seducție.

EXPLOATAREA SENSULUI. Discursul eseistic e un discurs totalitar, logocentric, subiectiv, care mai crede încă în puterea sintetizatoare a cuvîntului, așa cum și versul, proza și discursul poetic (în sensul în care l-am redefinit mai sus) reprezintă încă expresia unei credințe într-un tip de centralitate individuală sau altul. Într-un atare

spațiu, omul rămâne încă un stăpîn al semnelor și al limbajului, pe care le poate obliga să și dezvăluie adîncimile, ambiguitățile, insuficiențele, contradicțiile, limitele – condiție însoțită de convingerea că subiectul uman e capabil să le *exploateze* și să le administreze resursele.

E nevoie să nuanțăm aceste afirmații. Semnele și sensul sînt atribute ale limbajului care apar din confruntarea omului cu realitatea. În domeniul vieții practice, cuvintele și propozițiile au importanță doar în măsura în care ele sînt purtătoare de realitate. Actul de descifrare a unui mesaj e interesat nu de felul cum funcționează limbajul, ci de felul cum funcționează realitatea. Afirmația că, spre deosebire de vorbitorul existenței cotidiene, poetul privește cuvintele nu doar ca pe niște intermediari ai realului, ci și ca pe niște existențe în sine e un truism de multă vreme admis.

În poezia așa cum o înțelegem în mod curent, atenția pe care poetul o acordă limbajului e îndreptată în direcția sporirii capacității sale de reprezentare sau de antitreprezentare. Obiect exterior limbajului literar, realitatea (interioară sau exterioară) rămîne, și după apropierea limbajului de ea, același obiect referențial pe care textul îl confirmă, îl contrazice sau îl neaga.

Prin urmare, chiar dacă limbajul poeziei a fost eliberat de funcțiile sale uzuale, el nu încetează să promoveze același tip de atitudine față de semne și sens. Semnele și sensul rămîn în continuare niște mijloace, deși aceste mijloace sînt folosite în alte scopuri. Ne aflăm în spațiul unei paradigme lingvistico-culturale care afirmă supremația omului asupra limbajului. Putem să luăm în considerare faptul că semnul lingvistic e o forță independentă de obiectul la care ea trimite, o forță care participă, prin chiar natura sa verbală denzorie, la construcția imaginii realității sau la constituirea spațiului conștiinței, însă nu trebuie să uităm că și în acest caz limbajul nu încetează să fie gîndit ca o uncăltă a unui tip de cunoaștere – una, e adevărat, mult mai conștientă de propria sa relativitate, însă bazată în continuare pe un instrumentar verbal subordonat celui care-l utilizează.

Utilizarea acestui instrumentar e o formă de *exploatare* a potențialităților lui. În poezie, echivocul, ambiguitatea, metafora, simbolul, repetiția, paralelismul, metonimia, chiasmul etc. sînt modalități de existență și manifestare a limbajului care țin de domeniul hipersemnificației. În poezie, și în literatură în general, limbajul e modelat, deformat, întărit sau slăbit nu pentru a se arăta care sînt puterile sau slăbiciunile lui, ci pentru a se arăta care sînt valorile sau non-valorile existenței. Acest limbaj, ajuns la forma sa spectaculară, nu va fi niciodată o imagine a propriilor sale mecanisme, ci o vorbire despre altceva decît propria sa interioritate semantico-gramaticală generatoare de

sens, chiar dacă acest altceva încetează a mai fi o realitate recunoscută.

NOȚIUNEA DE TEXT. Cele spuse pînă acum au și valoarea unor premise pentru a introduce în discuție și cea de-a patra modalitate de articulare a sensului în literatura modernă, *textul*. De fapt, o dată cu acest nou tip de discurs încetăm să ne mai aflăm strict în spațiul literaturii, pentru că el e gândit și teoretizat programatic, ca o formă care contestă literatura. Literatura e astfel acuzată de triumfalism, ocultare, artificialitate, utopie, manipulare, non-acțiune, compromis, rigiditate, exploatare, lipsă de eficiență în planul realității și al conștiinței. Acest nou model de administrare a sensului se vrea, în același timp, o vorbire despre o realitate care nu poate fi întîlnită decît în forme gata textualizate, dar și despre un subiect uman prin definiție plural. Implacabil, *textul* e și o vorbire despre chiar mecanismul constituirii lui ca vorbire.

Textul denumeste un tip de scriitură care încearcă să evite *exploatarea* sensului, pentru a aduce în prim plan *explorarea* sa, cu toate implicațiile pozitive sau negative pe care acest proces le declanșează. Cum poate fi descris acest proces?

Voi proceda mai întîi la un examen al bazelor semantice ale cuvîntului în discuție. Situația e destul de simplă. La originea cuvîntului *text* se află două substantive latinești. Primul dintre ele, *textum*, se referă în mai mare măsură la lucruri concrete, avînd următoarele sensuri: 1) „pînză“, „țesătură“, „stofă“, 2) „întocmire“, „îmbinare“, 3) „țesătură (a stilului)“, „compoziție stilistică“. Cel de-al doilea termen, *textus*, prezintă înțelesuri mai abstracte: 1) „țesătură“, „întocmire“, „consistență“, 2) „înlănțuire“, „legătură“, 3) „expunere“, 4) „text“, „termen“, „temă“, „subiect“. Din aceeași familie lexicală mai fac parte verbul *texo* - *ere*, care înseamnă 1) „a țese“, 2) „a întrețese“, „a împleti“, 3) „a alcătui (îmbinînd)“, „a construi“, și cîteva substantive și adjective care se referă la activitatea textilă (*textor* - „țesător“, *textilis* - „țesut“, *textura* - „pînză“ etc.)

Observăm că baza etimologică a cuvîntului *text* se dovedește oarecum dezarmantă. Absența unor prepoziții sau adverbe înrudite, care să ne pună la dispoziție date semantice spațiale sau modale elementare, e de natură să intimideze pornirile spiritului speculativ. Dincolo de acest fapt, noțiunea noastră curentă de „text“ are un caracter atît de general, este într-o asemenea măsură lipsită de o specificitate a formei, încît ea pare refractară oricărei încercări de resemantizare. Știm, pe de altă parte, că de trei-patru decenii încoace se vorbește mult despre o „literatură textuală“, despre „textualism“, „texturare“, „textualizare“, dar și despre o „știință a textului“, despre o „pragmatică sau gramatică a textului“, ceea ce arată că noțiunea de text și-a adjudecat,

totuși, în ultima perioadă de timp, sensurile sale speciale, uneori chiar foarte specializate.

Ce denumește, prin urmare, noțiunea de text în accepția sa curentă? Imaginea unei structuri verbale atât de în firea actului de creație lingvistică, încît orice scriere poate fi considerată un text, indiferent de apartenența ei la un limbaj sau altul, la un gen literar sau altul. Temele, motivele, subiectele, imaginile, cuvintele chiar, sînt niște texte – țesături ale sensului, înlănțuiri de semne, rețele mai groase sau mai subțiri, mai extinse sau mai reduse, ale semnificației. Această extrem de largă arie de cuprindere a noțiunii vine probabil din sentimentul că, în ciuda aparențelor, sensul unui enunț nu se naște din simpla înaintare în linie dreaptă a cuvintelor în planul verbalizării, nici din dezarticularea acestui plan, că acest sens nu este nici linear, nici punctiform și că el are o existență spațială.

Textul identifică cu o construcție pluridynamică, implicînd deopotrivă în materia sa atitudinea emițătorului și a destinatarului, codul, referința, canalul de comunicare. El este o structură coerentă și coezivă care rezultă din intersectarea mai multor cimpuri de forțe. Sensul unui text e textul însuși și acest sens e un fel de pinză rezultată din întreșerea firului cuvintelor cu urzeala realului, din batera la un loc, într-o singură suprafață de fire, a mărcilor instanței emitente cu mărcile instanței receptoare. Iată de ce limba însăși poate fi considerată un text enorm, iată de ce literatura poate fi definită ca un text fără sfîrșit, de ce tot ceea ce are legătură cu scrierea și cu vorbirea aparține sferei activităților textuale.

SUBIECTUL ȚESUT DE LIMBAJ. Marea extindere a domeniului semantic al textului e, totuși, – am arătat că lucrul acesta s-a și întîmplat deja – susceptibilă de o semnificativă restrîngere. Conceptul de text poate fi definit și ca o formă particulară de activitate semnificantă, edificată pe o altă, poate mai profundă, conștiință a dicibilului.

Pentru a descrie această conștiință, verbul *texo,-ere* se dovedește la fel de necesar ca și substantivul *textus*. Țeserea ca operație în sine implică nu doar activitatea de stabilire a unei legături omogene între o stratificare de fire și o urzeală-cadru, ci și scopul acestei activități, care are ca rezultat o suprafață materială ce există și se definește pe măsură ce activitatea continuă. Țesătura devine astfel un produs în care se poate citi propria-i producere, pentru că, la o privire atentă, urzeala și firul de bătaie se dovedesc componente la fel de consistente și de importante¹⁰⁶. În planul care ne interesează aici, subiectul și actul constituiri lui lingvistice, sistemul prealabil al limbii și momentul verbalizării, enunțul și enunțarea sînt elemente perechi, inseparabile, asociate într-un obiect verbal unic în care este cuprins însuși actul obținerii acestui obiect. Textul devine astfel o operă finită în care a fost înregistrată condiția propriei sale infinitudini.

De aici și apare tensiunea sa interioară irezolvabilă. Autorul de texte pare mai preocupat să observe nașterea sensului din sine decât nașterea unei imagini a realității din acest sens. Dar aceasta e doar o impresie generată de faptul că drumul textului către realitate e implacabil obturat de stratificarea, interferența, conflictul sensurilor deja existente, care i-au fost deja atribuite obiectului. Pentru acest autor nu există niciodată un prealabil al operei, nu există nimic „de spus”. Tot ceea ce există e „de scris”, textul fiind un dialog continuu cu structurile limbii și discursurile culturale care-l înconjoară și-l condiționează.

Un scriitor francez de astăzi, Lionel Ray, experimentalist ca orientare, afirmă fără nici o ezitare:

Eu nu-mi amintesc, inventez. Nu este vorba de altceva decât de inventarea unui text care mă construiește și mă situează, mi atribue o identitate. Înainte nu există nimic. Textul meu produce în măsura în care vorbește și el nu vorbește decât despre sine însuși, de traseul său, de punerea sa în stare de funcționare.¹⁰⁷

Procesul de definire a textului ca activitate semnificativă specifică, opusă literaturii, se leaga în mare măsură de activitatea grupului de scriitori și intelectuali reușiți în jurul revistei franceze *Tel Quel*, de numele lui Philippe Sollers, al Juliei Kristeva, al lui Jean Ricardou sau al lui Roland Barthes.

Nu este locul aici să intrăm în amănuntele dezbatelor telqueliste. În fond, problema textului și a literaturii textualizante nici nu poate fi redusă doar la spațiul francez. Ideea de text – în care în cele din urmă ar trebui să vedem forma cea mai liberă a discursului estetic-intelectual al sfârșitului de secol XX – i-a preocupat în egală măsură, deși în manifestări publice nu la fel de spectaculoase și agresive ca acelea susținute de gruparea *Tel Quel*, și pe unii scriitori și teoreticieni germani, italieni sau români ai anilor '60-'70.

Pentru a contura, totuși, în și mai mare măsură, fizionomia conceptului de text, mi se pare util în continuare să urmărim punctul de vedere al celui mai subtil și maleabil promotor al lui, Roland Barthes.

Esențială în viziunea lui Barthes e distincția *operă* – *text*, care ne și arată de ce textul nu (mai) aparține literaturii. În raport cu opera (poetică, romanescă, dramatică etc.) care e statică, închisă, newtoniană, textul există prin dinamica lui, el se naște în interiorul unui limbaj deschis, în mișcare. Din această asumare a mișcării continue a limbajului vine probabil subversivitatea textului.

Prin structura sa, textul pune sub semnul întrebării genurile, clasificările, raționalitatea, lizibilitatea. Miza textului nu se mai află în retorică, în expresivitatea stilistică, în hipnotizarea cititorului. Textul nu mai trimite sub nici o formă la ideea de fixitate. Opera e o închidere asupra semnificatului, ea face posibil un sens prealabil sau posterior

discursului. Textul se constituie în câmpul semnificantului, într-un spațiu al jocului, conștient de calitatea sa de joc.

Textul nu se motivează ontologic, ci ludic. Spre deosebire de operă (vers, proză, discurs), textul nu se dezvoltă organic, el nu deține o teleologie, nu urmărește să ajungă la o profunzime sau la o transcendență simbolică. *El nu vrea să spună ceva*. Textul nu are centru, nu are limite, nu are planuri de separație și coerență logică¹⁰⁸ și, într-o anumită, considerabilă, măsură, textul nu are nici un subiect real care să-l genereze.

Roland Barthes afirma râspicat: „eul care scrie textul nu este niciodată [...] decît un eu de hirtie”¹⁰⁹. Însă această poziție e ulterior revizuită. Ideea de text va fi legată, de la un moment dat încolo, de ideea de corp. Textul devine pentru Roland Barthes „corpul singur”, un spațiu al juisării. Această stare din care se naște textul și pe care o provoacă textul se opune plăcerii, care este un efect al operei și care înseamnă consum, recitare, dar niciodată re-scriere.

Opera e o construcție apriorică pe care lectura nu o poate modifica. Adevărata lectură activă apare abia o dată cu textul, și ea înseamnă joc, muncă, producție a sensului. Distanța dintre lectură și scriitură e astfel diminuată. Cititorul devine un coautor al „partituri” pe care el o reproduce. Plăcerea lecturii e înlocuită de bucuria lecturii, de aventura și dramatismul acesteia.

CREAȚIE ȘI DECONSTRUCȚIE. Opiniile lui Barthes despre text nu urmăresc atît să impună o nouă formă de articulare a discursului verbal, specifică lumii moderne, cum se întîmplă cu membrii activi ai mișcării telqueliste, cît să identifice un mod specific de manifestare a sensului în planul mare al limbajului. Există astfel *textul clasic* (opera), care, în deplină concordanță cu etimologia sa, e o țesătură finită, închisă asupra propriului ei semnificat, ascunzînd în profunzimea ei un sens canonic aflat sub controlul unui subiect monolitic, sens ce urmează a fi descoperit printr-o operație critică (hermeneutică). Dar există și *textul modern* (și acest tip de text ne interesează aici) care se identifică cu o pînză privită în chiar textura sa, în împletitura codurilor și semnificațiilor săi.

În acest spațiu se face cunoscut un alt fel de subiect, un alt tip de individualitate „creatoare”: „Asemeni păianjenului care se autodizolvă în pinza sa, subiectul se așază, spre a se autodizolva, în centrul textului”¹¹⁰. Textul poate fi astfel înțeles și ca un spațiu al scriiturii cu voce tare. El teatralizează „munca prin care se produce întîlnirea subiectului și a limbii”¹¹¹, el este locul în care subiectul se confruntă cu celălalt și cu lumea. Textul e plural și contradictoriu, pentru că subiectul uman e plural și contradictoriu.

Textul e însă și un spațiu al deconstrucției:

El deconstruiește limba destinată comunicării, reprezentării sau exprimării [...] și reconstruiește o altă limbă, voluminoasă, fără profunzime și suprafață...¹¹²

Textul e astfel locul în care atît autorul (prin jocurile de cuvinte ale scriiturii) cît și cititorul (prin jocurile interpretative ale lecturii) produc sensuri noi, inexistente pînă atunci. Din spațiu al semnificației, în text, limbajul devine un spațiu al *semnificației*. Într-un text enunțarea e mai importantă decît enunțul, procesul producerii e mai important decît obiectul produs.

Semnificația – cuvînt cheie în sistemul de concepte al telquelștiilor – apare în enunțare, în proces, și ea e indisolubil legată de manifestările unui *eu* care nu mai poate fi confundat cu *cogito*-ul cartezian:

Spre deosebire de semnificație, semnificația este o muncă: nu aceea prin care subiectul (întact și exterior) ar încerca să stăpînească limba (munca stilului, de pildă), ci acea muncă radicală (total transformatoare) prin care subiectul explorează modul în care limba – în loc să se lase supraviețuită de subiect, îl „lucrează” și îl destramă din chiar momentul intrării acestuia în ea.¹¹³

Noutatea produsului verbal/literar de tip textual nu e firește una absolută. Nu s-ar fi putut ajunge la teoretizarea și punerea în practică a ideii de text, fără momentul de ruptură pe care îl reprezintă discursul, poezia de tip „discursus”. De altfel, aproape toți teoreticienii textului consideră că marele clivaj în planul relației celui care scrie cu limbajul s-a produs în jurul anului 1870, o dată cu Mallarmé, Rimbaud și Lautréamont.

Discursul e, la originile sale, un produs de factură estetică, literară. Textul, în schimb, refuză această limitare, el nu mai este expresia unui eu creator, ci spațiul de afirmare a condiției intelectuale a omului modern. El așază în prim plan reflecția, practica teoretică, luciditatea analitică, neîncrederea în sensurile date și pune astfel sub semnul întrebării ideile de „eu”, „finitudine”, „stil”, „cititor”, „activitate creatoare”, „cod”, „realitate” etc.

Existența umană e culturală, textuală: în ideologia textului intertextualitatea e o componentă implacabilă. Însă în aceeași măsură – în viziunea lui Barthes cel puțin, care este promotorul unei variante „umanizate” a conceptului – textul are de-a face și cu pulsunile corpului, cu subconștientul.

Mai departe, pornind din spațiul criticii către spațiul literaturii, Roland Barthes descoperă că teoria se poate face și altfel, depășind prejudecata că ea ar trebui să se constituie neapărat într-o construcție abstractă, opusă concretului experienței, și el trece la cultivarea unei scriituri fragmentare, cvasipoetice. Separarea nivelelor existenței și ale limbajului e astfel încă o dată anulată în noua structură. Cărți precum *Plaisir du Texte* sau *Fragments d'un discours amoureux* sînt poate exemple pentru ideea de text, făcînd din Roland Barthes un romanțier al ideilor și un poet al semnificațiilor.

Însă, ca un blestem, textul e ceva ce nu poate trimite niciodată la propria lui exterioritate. El este un limbaj care se contemplă pe sine, dar se și autodistruge în actul acestei contemplații. Textul este astfel, prin dramatismul său, mai mult decît eseul, critica, discursul intelectual și științific sau creația literară propriu-zisă luate la un loc. Textul înglobează totul. El reprezintă o țesere și o rupere continuă a pinzei limbajului, este un aspirator de lumi lingvistice aflate în conflict. Se află dincolo de liric și epic și, în cazul lui, critica literară, din conștiință externă a literaturii, devine substanță a acesteia.

Evidențierea, comentarea, neutralizarea momentană a formelor date cade în sarcina scriiturii, care este o modalitate de anti-reprezentare a realității. Textul poate recupera literatura, însă în cazul acesta, potrivit opiniei Juliei Kristeva, rolul literaturii constă „tocmai în această analiză internă a discursurilor, a modurilor vorbirii ce se juxtapun unul altuia pentru a crea un spațiu în care tehnocratizarea discursului se anulează”¹⁴.

INVENTAR. În cazul scrierilor de factură textuală, contestarea consistenței limbajului, spargerea granițelor dintre genuri ar trebui să facă total nefuncțională folosirea noțiunilor de „poezie” și „proză”.

Și totuși, între promotorii cei mai convinși ai textului ca limbaj care se opune literaturii, Philippe Sollers e prozator, în timp ce Jean Pierre Faye e poet. Textele lui Jean Thibaut, Marcelin Pleynet, Jean Ricardou, Jacques Roubaud, Léon Robel, Nuno Júdice, Danielle Collbert, Jean Louis Baudry sau cele ale lui Octavio Paz, Haroldo do Campos, Edoardo Sanguinetti, Nuno Judice, Nanni Balestrini, Helmuth Heissenbüttel, Elio Pagliarani, Peter Handke sînt scrise, în ciuda frecventelor contaminări sau interferențe de coduri, sub formă de poezie sau proză.

Firește că în cazul acesta noțiunile de poezie și proză nu mai pot fi înțelese în sensul lor tradițional și trebuie să vorbim despre o *proză textuală* sau despre o *poezie textuală*. Textul e o descoperire a unei lumi moderne care nu mai are încredere în limbaj și în *eu*, ca forme date, stabile, și care promovează o stereofonie a sensurilor, a limbajelor, a multiplelor identități prin care se manifestă individualitatea umană.

Există, cum s-a arătat în nenumărate ocazii, nu întotdeauna și în baza unei exacte înțelegeri a fenomenului, și o mișcare „textualistă” românească avîndu-și, și ea, teorii sale, viziunile sale despre text, liderii ei. Cel puțin două nume sînt aici de amintit: Gheorghe Iova¹⁵ și Mircea Nedelciu. Primul e mai degrabă poet și eseuist, cel de-al doilea cu siguranță prozator. Despre o poezie textuală românească putem vorbi fără nici o ezitare în cel puțin două cazuri: Bogdan Ghiu și Gheorghe Enc. Un textualist veritabil e Emil Paraschivoiu în proza sa de idei.

Dar procedee textuale apar în toată proza și poezia românească a scriitorilor din anii '80 care se recomandă în bloc – dincolo de individualitatea creatoare a fiecăruia – printr-o accentuată conștiință a limbajului și a formelor literare, prin interesul pentru ludic, parodic, ironic și pentru formele tranzitive ale comunicării. Trebuie în final să arătăm că ideea de text se întâlnește în multe puncte ale sale cu ideea de tranzitivitate. E suficient să avem în vedere doar faptul că textul e o formă de administrare a limbajului care contestă existența unui *eu* metafizic și luptă împotriva tuturor fenomenelor de ocultare a sensului.

VI. O POSIBILĂ TIPOLOGIE

1. PRECIZĂRI PRELIMINARE

O SCHEMĂ TRIPARTITĂ. Am adunat de-a lungul capitolelor de pînă acum suficiente observații care să permită în final și configurarea unei tipologii poetice. Întreprinderea e firește riscantă. Însă riscantă a fost, în fond, toată cercetarea de față, începînd chiar cu ideea prezenței tranzitivității într-un sector al literaturii socotit prin definiție intransitiv.

Cum s-a putut observa deja, distincțiile între tipurile de poezie pe care vreau să le propun în continuare au fost, în mare, schițate. De la un moment dat încolo, conceptele de *poezie tranzitivă*, *poezie reflexivă* și *poezie lingvistică* s-au putut integra în mod firesc în vocabularul operațional al acestei cărți. Nu le-am mai putut ocoli, sensul lor se evidențiasse deja în diferite contexte. E adevărat că noțiunea de poezie lingvistică (ludică și experimentală sau *activă/pasivă*, cum am mai numit-o) e încă puțin conturată și ci îi voi acorda în continuare mai multă atenție.

Această încercare de tipologizare are în bună măsură un caracter concludiv. Firele risipite ale demersului meu se pot acum aduna într-o triadă conceptuală. Implacabil însă, multe din nuanțele și observațiile de detaliu acumulate pînă aici vor fi lăsate deoparte. Urmează ineluctabila operație de generalizare care este întotdeauna o operație de reducere.

Nu voi avea în vedere, în schema tripartită pe care o propun, întreg spațiul poeziei, cu toată istoria sa – lucru pe care, de altfel, l-am precizat de la bun început. Repet, mi se pare că noțiunile mele nu sînt decît în mică măsură valabile și pentru spațiul poeziei tradiționale. Am arătat de ce tranzitivitatea apare abia o dată cu romantismul și de ce poezia clasică e o poezie pseudotranzitivă. Despre o reală reflexivitate poetică nu se poate vorbi în poezia tradițională, iar poezia lingvistică

poate fi identificată în unele experimente antice și medievale (trubaduri ca Marcabrun și Daniel Arnaut) sau manieriste și baroce, dar ca simplă preocupare estetică ce nu pune sub semnul întrebării substanța limbajului și unitatea eului. Discutind despre poezia anterioară romantismului, am adoptat punctul de vedere al lui Gérard Genette și am vorbit despre un spațiu al traductibilității sensului. Ipoteza că poezia tradițională constă în texte traductibile, reductibile la norma limbajului uzual, prezintă avantajul separării apelor de uscat. Ea ne ajută să evităm o confuzie destul de curentă, aceea dintre limba obișnuită a poeziei și limbajul poetic, care este o descoperire modernă.

LIMBAJUL POEZIEI ȘI „LIMBAJUL POETIC“. O definiție satisfăcătoare a conceptului de limbaj poetic nu există nici astăzi. Mai mult decât atât, în multe cazuri, în abordări dintre cele mai serioase, limbajul poetic pare ceva de la sine înțeles, o dimensiune apriorică a literaturii ce nu mai are nevoie de explicații.

Limba poeziei e confundată cu limbajul poetic în mod curent. Întâlnim o mulțime de texte critice în care acești termeni sînt folosiți fără nici o conștiință a diferenței, ca termeni integral sinonimi. Există și puncte de vedere aparținînd unor teoreticieni și cercetători de orientare structuralistă, adepți ai funcției poetice a limbii așa cum a definit-o Jakobson, care consideră limbajul poetic o formă de manifestare proprie literaturii în întregul ei. Bineînțeles că în astfel de situații noțiunea de literatură primește o accepție restrictivă, reductivă.

Ideea că limbajul poetic se identifică cu o modalitate neobișnuită de comunicare, opusă prozei sau vorbirii cotidiene, apare, și ea, frecvent. Jean Cohen, de pildă, nu are nici un fel de îndoială că limbajul poetic e pur și simplu un limbaj versificat, cu o semantică aparte, prin mijlocirea căruia se pot face cunoscute orientări estetice oricît de diferite.

În capitolul introductiv al studiului său, *Structure du langage poétique*, autorul arată că a recurs la analiza a trei grupări diferite de poeți (Corneille, Racine, Molière pentru clasicism; Lamartine, Vigny, Hugo pentru romantism și Rimbaud, Verlaine, Mallarmé pentru simbolism) cu scopul de „a acoperi astfel nu numai școli și mișcări poetice foarte diverse, ci și genuri foarte variate: liric, tragic, epic, comic etc.”¹. În viziunea lui Cohen, poezia e „un gen de limbaj”, distinct de toate celelalte limbaje și supus cel mult unor metamorfoze interioare.

Consecințele unui atare mod de a gândi sînt evidente pentru toată lumea. Poezia își recapătă astfel sensurile ei instituite de Aristotel și ea redevine un spațiu stilistic omogen, caracterizat printr-un set de trăsături constante – aceleași de la Homer la Valéry – proprii unui limbaj în care, diacronic vorbind, transformările semnificative sînt doar de ordin cantitativ. De altfel, Jean Cohen recurge în studiul său la

ajutorul statisticii tocmai pentru a determina procentual felul în care, de la Corneille la Mallarmé, limba poeziei se îndepărtează tot mai mult de norma exterioară a limbii obișnuite, care, la rîndul ei, nu este decît celălalt nume al prozei.

Ciudat e mai ales faptul că într-o atare viziune diferențele dintre limbajul poeziei dramatice, cel al poeziei epice și cel al poeziei lirice devin ne semnificative. Surprinzătoare de-a dreptul e constatarea că poeziei lirice nu i se (mai) acordă acel statut privilegiat continuu revendicat de la romantici încoace, garantat de expresia ei specifică, de natură intuitivă și emoțională. Pentru Jean Cohen, limbajul poeziei lirice e doar una dintre ipostazele limbii poeziei în general, o formă diferită, însă nu opusă celorlalte forme de limbaj.

În ce privește poezia simbolistă, între Rimbaud și Mallarmé și predecesorii lor diferența ar fi una de grad și nu de structură, ceea ce aruncă în aer o mulțime de puncte de vedere (George Steiner, Carlos Bousoño, Hugo Friedrich, Julia Kristeva) care susțin exact contrariul și care alcătuiesc în momentul de față baza de idei a modernismului poetic. Cîtă dreptate are Jean Cohen? Scuze lui ar putea fi aceea că el abordează chestiunea limbajului poetic dintr-o perspectivă stilistică, și nu ontologică, statistică, și nu funcțională.

Cred însă că în orice punct de observație ne-am situa, date fiind transformările masive și spectaculoase apărute în cîmpul poeziei din ultimele două secole, ca să nu mai vorbim de marea obsesie simbolistă a descoperirii unei esențe lirice autonome, astăzi e de-a dreptul imposibil să punem semnul egalității între limba poeziei în general și noțiunea de limbaj poetic. Și dacă, totuși, vom continua să păstrăm această identitate, atunci ar trebui să vorbim despre un *limbaj poetic tradițional* și despre un *limbaj poetic modern*, cu conștiința clară că cele două tipuri de limbaje se află într-un raport de ruptură, chiar de incompatibilitate. Acesta e punctul de vedere pe care – apelînd la distincțiile lui Gérard Genette – l-am adoptat în această cercetare.

Trăsătura esențială a limbajului poetic modern pare să conste tocmai în non-traductibilitatea sa, în funcționarea sa literală. Dacă în ce privește poezia reflexivă, literalitatea e o dimensiune indiscutabilă, poezia tranzitivă pare să se afle într-o situație ambiguă. Ea nu poate fi tradusă în proză, cîtă vreme ea folosește mijloacele prozei, dar nici nu se manifestă ca un limbaj autonom, închis în sine, cîtă vreme acest limbaj urmărește să stabilească o relație de comunicare cu propria sa exterioritate, și nu să devină un obiect artistic independent. Poezia tranzitivă e o poezie de scopuri exterioare și faptul acesta o apropie de statutul poeziei tradiționale.

Există însă în această apropiere și o importantă diferență: tranzitivitatea înseamnă imediere, directețe, limbaj care merge direct la țintă și care refuză emfaza estetizării. Spre deosebire de poezia clasică, poezia tranzitivă spune exact ceea ce spune, ea caută univocitatea

sensului și o relație cu cel care citește scutită de intermedieri hermeneutice. Poezia tranzitivă preia din poezia clasică o mulțime de teme, motive, atitudini și subiecte pe care le integrează într-un alt tip de discurs, de o mare impuritate și relativitate, în același timp și non-poe-tic și literal. Ea aspiră la condiția limbajului vorbit, fără a putea însă să atingă vreodată această condiție. Ar fi o mare greșeală – am mai arătat acest lucru – să susținem ideea că poezia tranzitivă e o poezie referențială. În realitate, în literatura referențialitatea e imposibilă.

ALTE IMPLICAȚII. În legătură cu capitolele anterioare, e poate nevoie de câteva precizări în plus. Înțelegind poezia ca pe un spațiu cu cinci dimensiuni, am eliminat din discuție codul și canalul de comunicare, pe care, după cum știm, Jakobson le include în schema sa. Am pornit însă de la constatarea că fără cod devine imposibilă nu doar comunicarea, ci și verbalizarea ca act în sine. Codul este o dimensiune apriorică a limbii, el are exclusiv o valoare lexico-gramaticală, iar noțiunea de cod poetic e un abuz de sorginte retorică.

Trebuie să afirmăm încă o dată că în orice discuție despre poezie esențială e problema individualității poetice, că cea mai importantă justificare a poeziei e de natură ontologică. Nu trebuie să uităm că cel care scrie se confruntă în actul său creator cu niște mijloace *date* de exprimare și comunicare. Poetul se află în căutarea unui alt limbaj doar în măsura în care el și-a interiorizat niște teme personale și se simte exponentul unui nou tip de sensibilitate, de ale cărui imperative e conștient. Toată substanța creației sale depinde de această interiorizare a unei problematici specifice care, nouă fiind, are nevoie de un nou limbaj.

Codificarea acestei problematici e o chestiune secundară, în ciuda faptului că ea devine de foarte multe ori obiectul unei meditații lucide. Codul poetic e un aspect al codului lingvistic, nimic mai mult. Chiar și atunci când un autor ajunge să pună sub semnul întrebării gramatica și cuvintele, codul poetic rămâne un cod de natură verbală. De aceea am preferat să-l includ în discuția referitoare la raportul poetului cu limbajul, fără a-l ipostazia într-o dimensiune aparte. Aceeași situație e valabilă și în privința canalului de comunicare, dimensiune direct legată de funcționarea codului și de elementele perturbatoare care pot pune sub semnul întrebării această funcționare.

N-am afirmat acest lucru cu claritate, însă în viziunea propusă aici cele cinci dimensiuni ale poeziei nu sînt niște puncte exterioare, ci niște relații. Problema eului poetic privește felul în care un tip de individualitate se manifestă în ansamblul textului, problema limbajului are în vedere relația dintre limba determinată istoric a unei colectivități socio-culturale și tipurile existente de discurs poetic. Și așa mai departe.

Ultima dimensiune, cea care evidențiază modurile de structurare și administrare a sensului în poezie, pune textul în relație cu sine însuși și cu contextele poetico-verbale la care el se raportează și față de care el se delimitează. Am arătat că formele poetice de tip *versus*, *discursus* și *textus* sînt manifestări diacronice distincte, aflate în conflict, de care nu putem face abstracție, pentru că ele se impun ca necesare inclusiv la nivelul intemeirii lor etimologice. În concretul literaturii nu vom întîlni niciodată aceste forme în stare pură, și asta datorită faptului că epistemele poetice nu sînt niciodată niște tipare închise, rupte de tradiție și rezumate exclusiv la prezent. Ele au atît un caracter recuperator și refondator, cît și un caracter proiectiv, anticipativ. Dincolo de toate acestea, formele în discuție sînt niște construcții abstracte, relative și foarte generale, dar cu o mai mare eficiență operațională.

Ar fi fost nevoie, firește, în cazul delimitărilor paradigmatică pe care le-am operat și de cîteva analize pe text. Dar am încercat să evit senzația unei prea mari redundanțe a celor afirmate. Exemplele și analizele – chiar dacă ele au avut rolul de a ilustra cu precădere problematica specifică a unor capitole – au fost mai tot timpul prezente pe parcursul întregii cercetări. În acest sens, revenind la textele aduse în discuție pentru a susține distincția dintre limbajul literar și cel literal, putem spune acum că Grigore Alexandrescu (sau, pentru a da și alte exemple, la fel de elocvente, Alecsandri, Bolintineanu, Heliade Rădulescu etc.) scriu o poezie de tip *versus*, în timp ce Dimitrie Stelaru (și, ca el, și Ion Barbu, Emil Botta, Ion Vinea, Voronca etc.) promovează tipul *discursus*.

Mai puțin clară e situația poeziei lui Mircea Ivănescu căreia nu i se potrivește conceptul de text, fiind totuși influențată de ideologia textuală. La fel se poate pune problema și în cazul poeziei lui Virgil Mazilescu, Liviu Ioan Stoiciu, Alexandru Mușina, Romulus Bucur, Caius Dobrescu, Mircea Cărtărescu etc. E poate însă nevoie să înțelegem textul nu doar prin manifestările sale radicale, experimentale (de tip Gheorghe Iova, Gheorghe Ene sau Bogdan Ghiu), ci și prin formele sale integrate, normalizate, ca în poezia autorilor amintiți mai sus.

În sfîrșit, simt nevoia să readuc în discuție încă o chestiune. În ciuda tuturor aparențelor, criteriul dominant al tipologiei propuse aici e de natură ontologică. Faptul că poezia e o expresie a unei individualități umane mi s-a părut mai important decît manifestarea ei sub forma unui limbaj cu trăsături particulare. Dimensiunea ontologică a poeziei nu poate fi însă izolată de propriile ei determinări. Iată de ce studiul de față a încercat tot timpul să aibă în vedere mai multe planuri ale discuției, refuzînd limitarea la o singură perspectivă. Distincțiile și observațiile mele au pornit aproape întotdeauna de la limbaj, pentru că, vrem-nu vrem, prin limbaj se ajunge la toate celelalte

dimensiuni. Citind o poezie, receptorul are în față un text și nu o individualitate umană în manifestarea ei empiric perceptibilă. Textul deschide drumul spre această individualitate. Am încercat să nu scap nici un moment din vedere acest lucru.

2. POEZIA LINGVISTICĂ (LUDICĂ ȘI EXPERIMENTALĂ)

CRIZE. Ideal ar fi fost să putem adăuga binomului onto-retoric *reflexiv-tranzitiv* o noțiune la fel de puternică semantic, cu o la fel de mare capacitate de cuprindere. Am avut la un moment dat sentimentul că o soluție ar exista. Dar a vorbi, în cazul poeziei care își limitează substanța la limbaj și elimină din preocupările sale umanul și realul, despre o componentă *activă/pasivă* e, totuși, prea puțin. Oricât am încerca să dilatăm semnificația celor doi termeni, nu putem trece dincolo de sensul pe care aceștia îl au în planul diatezelor verbale. În plus de asta, „activ“ și „pasiv“ sînt, în limbajul teoretic curent, termeni prea generali și, la urma urmelor, nespecifici. Ei pot provoca nedorite confuzii și chiar se poate dovedi că în realitate ei nu pot exprima sensul pe care dorim să li-l atribuim.

E posibil ca în nici o gramatică a nici unei limbi să nu putem identifica un concept care să definească atenția pe care limbajul o acordă propriei sale naturi. Practica vorbirii ne arată că limbajul are rostul de a trimite întotdeauna la altceva decît la propria sa identitate. Limbajul are menirea să semnifice, deci să-și poarte încărcătura de sens spre ceea ce îi este exterior. Cînd limbajul vorbește despre sine, el se transformă într-un *metalimbaj*, dar gramatica acestei relații rămîne neschimbată. Cînd poezia își pune în ecuație propria sa condiție verbală, ea devine *metapoezie*. Și totuși, am evitat aceste noțiuni și am preferat în discuția noastră conceptul de *poezie lingvistică*, eliberîndu-l de orice nuanță peiorativă.

Se știe că în Franța anilor '60-'70 din secolul abia încheiat, adversarii Noului Roman și ai „scriiturii textuale“ s-au folosit de eticheta „literatură lingvistică“ cu vădite intenții ironice și depreciative. Nu aceasta este și intenția mea și în considerațiile ce vor urma sintagma „poezie lingvistică“ nu trebuie înțeleasă ca o caracterizare negativă. Ea descrie o stare de fapt, recunoaște existența unei poezii a limbajului, a jocului de cuvinte și cu cuvintele, a cedării inițiativei cuvintelor, ea arată că există și o poezie a poeziei, o poezie a distrugerii materialului verbal normal sau a inventării unui nou material poetic. Nici poezia lingvistică nu este de un singur fel. Există o istorie și a formelor ei interioare.

Poezia lingvistică e o realitate implacabilă a istoriei literaturii. Apariția ei în momentele de criză sau în așa-zisele perioade alexandrine e aproape normală. Iar anatemizarea formelor sale, uneori excesive,

de manifestare nu e cea mai înțeleaptă atitudine de adoptat. Tocmai adevărata poezie e aceea care provoacă întotdeauna, prin epuizarea propriilor ei forme, condițiile apariției poeziei lingvistice. Faptul acesta se întâmplă nu doar pentru că un anume tip de limbaj poetic cade în manieră sau devine vetust, ci și pentru că el își pierde astfel puterea ontologică de semnificare.

Insurecțiile în limbaj, oricât de negative sau nihiliste ar fi ele, nu înseamnă altceva decît o suspendare parțială și momentană a vocației ontologice a poeziei dintotdeauna și o pregătire a revenirii la „normalitate”. Orice demers ontologic are nevoie pentru a se afirma de un limbaj proaspăt, suplu, bogat, curajos și dinamic, iar acest limbaj nu poate fi găsit în niște forme literare obosite, perimate. Cosmosul se naște din haos, iar „haosul lingvistic” al avangardelor poate deveni lichidul amniotic al viitoarelor organisme poetice canonice.

Nu vreau să se înțeleagă de aici că acord poeziei lingvistice menirea de a produce limbaje de care profită ulterior adevărații poeți. Este evident că aceștia n-au cum să scrie într-o limbă de împrumut, provenită din spațiul experimentului lingvistic, cită vreme tocmai faptul că ei sînt creatorii propriei lor limbi îi face să fie niște poeți adevărați. Altceva e însă să-ți construiești această limbă în cîmpul unei noi conștiințe a mijloacelor și limitelor poeziei. Există întotdeauna un spirit al vremii, o concepție despre om și limbaj, o viziune lingvistică despre lume care își pun amprenta asupra sensibilității celui care scrie. Cînd limitele lingvistice ale lumii în care se mișcă scriitorul sînt mari și nedeterminate, și posibilitățile sale creatoare sînt mari și nedeterminate.

Poezia lingvistică e, și ea, depozitara unei istorii, reflexul unei conștiințe culturale care, periodic, mută accentul de pe problemele omului pe problemele limbajului. Iată doar cazul poeziei manieriste de care se ocupă G.R. Hocke în cartea sa, *Manierismul în literatură* (1959):

Cînd omul asistă la primejduirea unor sisteme de valori în cadrul cărora a trăit, el începe să descopere, de obicei, noi zone spirituale ale lumii. Această confruntare cu o altă substanță universală îl stimulează pe Dedal, „inventatorul” sălășluind în „însul problematic”, și – sau mai ales – în găsirea unor noi mijloace de exprimare în limbă, a unor noi modalități poetice. Jocurile de litere, construcțiile verbale, arta combinatorie paralogică și metaforismul sînt doar cîteva dintre simptomele ilustrînd această tendință. *Concettism*-ul, în primul rînd, este cel care duce la o culme a artificialității în limbă – cu deosebire la începutul erei moderne, cînd se răspîndește din Italia în întreaga Europă.²

Mutația aceasta a interesului față de valorile poeziei nu este rezultatul unui hazard. Ea corespunde, după cum vedem, unei crize a omului, a sensului și semnului. Și ea se produce, probabil, în acord cu sentimentul că o mai bună cunoaștere a limbajului conduce la o mai bună cunoaștere a omului și la resemantizarea valorilor sale. Ideea că

limbajul ar trebui distrus și reconstruit sau pur și simplu anulat apare și ea, mai ales în mișcările de avangardă. Scopul inconștient al acestor atitudini e probabil același.

Cele mai simptomatice sînt însă situațiile în care interesul acordat limbajului devine excesiv și problemele existenței și ale ființei cad în spațiul speculației logice sau semantice, își pierd întemeierea ontologică. Omul ajunge astfel să fie înțeles ca o secrete a limbajului său, care îi evidențiază fie deriziunea, fie marea logocentrică. Nu e mai puțin adevărat că, istoric vorbind, criza limbajului și a valorilor umane pare să fi ajuns în punctul ei de apogeu o dată cu afirmarea noilor valori ale modernității. Dar aceasta nu înseamnă că modernitatea în sine se confundă cu această criză. Ea trebuie înțeleasă mai degrabă ca un cîmp de contradicții și de confruntare a viziunilor despre limbaj din care poezia va ieși îmbogățită, dovedindu-și astfel marea putere de regenerare.

DE LA SOFIȘTI LA BALTASAR GRACIÁN. Un prim moment de criză a limbajului l-a reprezentat în cultura europeană filosofia sofistă. Influența filosofiei sofiste asupra poeziei cuprinse în *Antologia greacă* a fost, după cum arată G.R. Hocke, considerabilă. Trebuie să recunoaștem că sofistii au rafinat conștiința limbajului, au lărgit granițele dicibilului, depășind limitele mimetice și referențiale ale discursului verbal și eliberînd sensul de logica bunului simț linar. De la sofisti încoace conflictul dintre adepții motivării semnului lingvistic și cei ai arbitrarității lui a devenit acut, credința în capacitatea limbajului de a reprezenta realitatea sau de a spune adevărul a fost zdruncinată, plăcerea ludică a utilizării cuvintelor pentru a produce uimire, surpriză și stupeoare a crescut.

Una din formele poeziei lingvistice e aceea a textului obținut prin calculul și controlul hazardului semantic. Cultivarea asocierilor lexicale de termeni aparent incompatibili, a combinațiilor aleatorii, a anagramelor, palindroamelor, asonanțelor și metalogismelor, a artificierilor lipogramatice și pangramatice reprezintă – ne asigură G.R. Hocke – o trăsătură esențială a poeziei manieriste³.

În considerațiile sale din volumul amintit anterior cercetătorul german înțelege poezia manieristă ca pe o expresie a „omului problematic”, sfîșiat de tensiuni contrare, condus de patosul insubordonării față de instanța socială și lingvistică oficială, fascinat de artificial și de frumusețea stranie, de orizonturile misterului, ale miraculosului și ezotericului. Aceasta ar însemna că manierismul istoric este o poezie în multe privințe asemănătoare liricii reflexive a lumii moderne. Ideea e de fapt susținută aproape fără nici o rezervă. Descoperim în paginile *Manierismului în literatură* nenumărate exemple și considerații care fac din Breton, Paul Éluard, Apollinaire, Eliot, Gottfried Benn, Hans Magnus Enzensberger și alți poeți moderni sau din Marino, Saint-Amant,

Góngora, Leporeo și Harsdörffer, între adevărații manieriști, niște creatori subordonați unor imperative poetice comune.

Reducând poezia la un simplu fenomen de limbaj și de știință a combinării cuvintelor, este evident că ideea se poate susține, iar manierismul, din categorii istorice, poate fi transformat într-o categorie tipologică. Dar poezia nu are ca dimensiune definitorie doar limbajul. Observațiile lui Hocke în legătură cu problematica umană de care ar trebui să depindă manifestarea acestui limbaj sînt sporadice și neconvingătoare. Chiar în privința manierismului istoric, nu găsim în studiul comparatistului german decît puține observații de natură psihologică sau socială care să motiveze îndreptățirea ontologică a acestei mișcări artistice. Lipsesc aproape în totalitate informațiile despre cititorul epocii și gusturile sale, considerațiile asupra relațiilor dintre creatorul de poezie și publicul său.

Remarcile lui G.R. Hocke nu ne pot înșela, ele arată cu precizie că poezia manieristă nu-și propune să fie altceva decît un joc agreabil cu cuvintele, un spectacol al discursului, indiferent de faptul că acest spectacol primește o coloratură pur estetică, mistică sau ezoterică:

În secolul al XVII-lea, a compune poezie nu mai are, adesea, decît puțin de-a face cu comunicarea clasică. A scrie poezie înseamnă în primul rînd a realiza un efect estetic prin combinații lingvistice [s. m].⁴

Un lucru este cert: dacă existența poeziei e motivată doar de relaționarea gramaticală a cuvintelor și substanța ei se rezumă la o simplă *ars combinatoria* de natură semantică, atunci singura ei îndreptățire se află în plan lingvistic, și nu existențial. Poezia manieristă nu poate fi discutată decît parțial prin analogie cu lirica secolului nostru a cărei revoluție în limbaj nu are o valoare în sine, ci exprimă o violentă răscolire a teritoriilor sensibilității. Este poezia manieristă expresia unei subiectivități singulare care nu și poate găsi forma proprie decît în cadrele unui limbaj retras de sub egida codurilor comunitare? Sau această subiectivitate e doar produsul iluzoriu al unor artificii tehnice care pot fi încă, deși cu dificultate, controlate și de cel care citește?

Păreră mea e că această poezie e rezultatul unor presiuni externe venite dinspre elita intelectuală a vremii, confruntată cu noile forme ale gustului și ale imaginarului cultural și aflată în fața imperativului de a depăși, printr-o delimitare violentă, spațiul perimatei poetici aristotelice de tip mimetic.

De altfel, poezia manieristă nu-și are doar creatorii ei, ci și teoreticienii ei, între care Baltasar Gracián, autorul celebrului tratat *Agudeza y arte de ingenio* (1649), în care poezia e discutată exclusiv dintr-o perspectivă retorică și para-retorică⁵. Ceea ce-i preocupă, înainte de toate, pe manieriști, este creația în limbaj, lărgirea limitelor expresive ale limbajului, depășirea cadrelor sale logice și raționale.

MOMENTUL LAUTRÉAMONT. Mult mai complicate și mult mai complexe, chiar mult mai pure am putea spune, sînt problemele ridicate de poezia lingvistică a secolului XX. Ele se subordonează unei crize a limbajului privit în negativitatea sa nihilistă și această negativitate este deja o moștenire a sfîrșitului secolului XIX, cu multitudinea lui de atitudini demolatoare.

Adevărata criză a comunicării poetice, resemnarea poetului în fața imposibilității constituirii unei ontologii fundamentate pe unicitatea eului și adevărul limbajului încep o dată cu Lautréamont, prin volumul său de *Poezii*. Putem vorbi acum despre o eliberare a omului de propriile sale responsabilități ontologice? André Breton constată, nu fără un anume entuziasm:

Verbul, și nu stilul acum, suferă cu Lautréamont o criza fundamentală, el marchează o *reîncepere*. S-a sfîrșit cu limitele în care cuvintele puteau intra în raport cu cuvintele, lucrurile cu lucrurile. Un principiu de mutație perpetua a cuprins obiectele ca și ideile, tinzînd la eliberarea lor totală care o implică pe aceea a omului. În această privință, limbajul lui Lautréamont e în același timp un dizolvant și o plasmă germinativă fără echivalențe.⁶

Privită în aspectele ei iconoclaste, trebuie să spunem că poezia lui Lautréamont este o „plasmă germinativă” în primul rînd pentru non-conformista poetică suprarrealistă, cu gustul ei pentru bizarerie, aleatorism, absurditate, nebunie, nevroză, atrocitate, convulsia imaginilor și a ideilor, recondiționarea clișeeleor de orice tip sau colajul întimplător de citate. E însă aproape imposibil să vedem în Lautréamont un întemeietor, cînd el este un deconstructor al posibilității oricărei întemeieri.

În ce privește puterea dizolvantă a limbajului, aceasta este o descoperire pe care o găsim deja aplicată în substanța *Cînturilor lui Maldoror*. Important în această operă este nu textul, ci sub-textul său. Mimînd seriozitatea temelor grave, Lautréamont instituie aici o poetică a disimulării și a discursului duplicitar, care urmărește subminarea tuturor clișeeleor poeticii romantice, începînd cu mitul naturii, al confesiunii tragice și al sensibilității genuine. Sînt puse în mișcare parodia neagră și ironia sarcastică, într-un discurs coroziv care face *tabula rasa* din utopiile creației, ale moralei și ale credinței în transcendență. Încrederea în substraturile metafizice ale experienței interioare e anulată printr-o afirmație fără drept de apel: „Vaietele poetice ale acestui secol nu sînt decît sofisme”⁷.

Mai departe, întregul volum de *Poezii* nu va fi, la rîndul său, decît o colecție de sofisme susținute și teoretizate ca atare, și care demonstrează că poezia se naște nu din sensibilitatea sau gîndirea personală, ci din limbaj, din manipularea inteligentă, prin parodie, parafrază, rescriere și pastişă a unor forme preexistente de text argumentativ. Meditațiile lui Pascal devin, în variantele refăcute și dezvoltate ale lui Lautréamont, niște „judecăți” cu sens contrar, însă la fel de plauzibile,

ceea ce demonstrează faptul că adevărul și minciuna sunt entități reversibile, pentru că ele depind nu de valoarea faptelor reale pe care încearcă să le descrie, ci de modul afirmării lor retorice. Să ne oprim doar asupra acestei secvențe care cultivă nu atât paradoxul, cât absurditatea unor enunțuri cărora li se acordă valoare de postulat:

Unele lucruri certe sînt tăgăduite Unele lucruri false sînt netăgăduite. Tăgăduirea e semnul falsității Netăgăduirea e semnul certitudinii [.] Omul e o ființă fără greșeli. Totul îi arată adevărul Nimic nu îl înșală Cele două principii ale adevărului, rațiune, simțire, nu numai că nu sînt lipsite de sinceritate, dar se luminează una pe alta. Simțurile luminează rațiunea prin aparențe adevărate. Însăși această slujire pe care i-o fac, ele o privesc de la ea Fiecare își trece rîndul. Fenomenele sufletului împacă simțurile, le întipăresc urme pe care eu nu le cheazăuiesc a fi supărătoare. Ele nu mint. Ele nu umblă să înșele.⁸

E și acesta un mod de a spune că „poezia personală și-a trăit timpul ei de jonglerii aproximative și de strîmbături intimplătoare”⁹. În locul acestor artificii și slabiciuni ale sufletului, noul poet propune rigoarea enunțurilor arbitrară și forța geometrică a inteligenței deconstructive.

E astfel nevoie de o importantă precizare: atunci cînd Lautréamont spune că a venit vremea poeziei impersonale, el nu are în vedere, ca Mallarmé sau, mai târziu, T.S. Eliot, posibilitatea unei poezii epurate de experiența sentimentală, biografică și cotidiană a celui, ci un discurs pe care nu-l mai construiește persoana, ci limbajul. Ceea ce descoperă Lautréamont este nu doar libertatea arbitrară, deși bine condusă din umbră, a limbajului, ci și autarhia lui, puterea lui de a vorbi în locul omului ca și cum el ar fi omul însuși. Individualitatea devine astfel un conglomerat de tipuri disjuncte de discurs, o colecție de măști lingvistice intersanjabile, toate de egală valoare și toate lipsite de valoare, pentru că valorile omului sînt false, meschine, iluzorii, derizorii. Drumul insurecției dadaiste e astfel deschis, deși, cum am văzut, mai ales suprarealistii, prin André Breton, se simt îndreptățiți să-și revendice în Lautréamont un strămoș.

CONTESTAȚIA DADAISTĂ Dadaismul și suprarealismul sînt forme de avangardă gîndite de obicei complementar, ca și cum prima mișcare ar fi condiționat și impus direcțiile de acțiune ale celei de-a doua. Faptul că destui artiști dadaști s-au convertit, după consumarea ultimelor ecouri ale crezului de la Zürich, la suprarealism e cît se poate de bine cunoscut și, în privința complementarității curenților, grăitor. Perspectivile din care sînt lansate principiile contestatate ale celor două mișcări sînt însă mult diferite.

Negativitatea dadaismului e absolută și ea se consumă la nivelul unei programatice autodistrugerii a discursului verbal și artistic. Suprarealismul declară război unei bune părți din tradiția culturală (recuperînd, totuși, ceea ce i se potrivește, și anume anarhismul,

psihanaliza, iraționalitatea, intuiționismul etc.), e ostil față de toate valorile vieții burgheze întemeiate pe logică, judecată și realism, dar se dovedește constructiv în afirmarea unor dimensiuni ale umanului de proveniență infrapsihică.

Nu începe îndoială că școala lui Breton mizează pe o ontologie obscură, celebrând necunoscutul din om, și relativ ușor de teoretizat, însă aflată la mare distanță de experiența rimbauldiană. Să trecem peste faptul că primul manifest al suprarealismului recomandă avantajele poetice ale utilizării colajului de sintagme jurnalistice, ceea ce nu are nici o legătură cu teoria unei noi naturi umane de sorginte abisală.

Însă principiile automatismului psihic pur – arma forte a revoluției subiectivității suprarealiste – se pot dovedi, la o privire atentă, o cale deschisă arbitrarității lingvistice. Sigur că asta nu în toate cazurile. Și chiar dacă utopia revelării straturilor de adâncime ale umanului s-a risipit de multe ori în mistificările unui limbaj scăpat de sub control sau, dimpotrivă, ale unui limbaj mult prea controlat¹⁰, formularea acestei utopii și eforturile pentru concretizarea ei literară sînt fapte pe care nu le putem ignora. Măcar în privința intențiilor, se poate afirma că suprarealismul e o poezie a subiectului, și nu a limbajului.

Contestația dadaistă, în schimb, nu are nimic de a face cu reprezentările eronate ale subiectului și nici cu respingerea tradiției acestor reprezentări, ea se întemeiază pe o dialectică a crizei fără ieșire. Gramatica e suspendată, nu însă și posibilitatea unei comunicări verbale dincolo de gramatică. Nici măcar caracterul reversibil al afirmațiilor și negațiilor din poezia lui Lautréamont nu mai valorează nimic în viziunea grupului de artiști reuniți în jurul lui Tristan Tzara.

În *Manifestul Dada 1918* liderul mișcării o spune clar: „Nu sînt nici pentru *pro* nici pentru *contra* și nu vreau să explic nimănui pentru ce urăsc bunul simț”¹¹. Urmează o mulțime de alte afirmații nihiliste cu valoare de axiomă: „Noi nu recunoaștem nici o teorie”; „orice operă picturală sau plastică este inutilă”; „tot ce se vede este fals”; „Nu există un Adevăr definitiv”; „Experiența este și ea un rezultat al întîmplării și al facultăților intelectuale”; „Știința îmi repugnă”; „unicul sistem acceptabil e acela de a nu avea sisteme”; „orice acțiune este zadarnică”; „Morală atrofiată”; „Orice om trebuie să țipe”; „abolirea logicii”; „abolirea viitorului” etc.¹².

Mai departe, în *Manifest despre amorul slab și amorul amar*, apar echivalențe absolut arbitrare de cuvinte, precum: „preambul = sardanapal; unu = valiză; femeie = femei; pantalon = apă; dacă = mustăți; 2 = trei”, și afirmații ca: „Minciuna circulă. [...] Eu o opresc și devine adevăr”, „Fiecare dintre noi a comis erori, dar cea mai mare dintre erori e aceea de a fi scris poezii”, „GÎNDUL SE ALCĂTUIEȘTE ÎN GURĂ”. Tot aici se vorbește despre „DEZORDINEA conexiunii, DEZORDINEA noțiunilor și a tuturor scurtelor ploi tropicale ale DEMORALIZĂRII, ale DEZORGANIZĂRII,

ale DISTRUGERII, ale CARAMBOLULUI", pentru ca la un moment dat, spre finalul manifestului, să se proclame „Dada este dictatura spiritului, sau Dada este dictatura limbajului, sau Dada este moartea spiritului”¹³.

Ciudat e poate faptul că în manifestele dadaiste se vorbește prea puțin despre neajunsurile limbajului. Negativitatea valorilor, a ideii de cultură, a formelor vieții sociale burgheze e fâțișă și agresivă. În schimb, limbajul, ca depozitar al logicii și al raționalității castratoare, e atacat indirect, prin chiar formele aleatorii și absurde pe care le îmbracă enunțurile manifestelor. Arta în sine nu e nici ea cruțată. Amuzantă și stupefiantă, ca orice găselniță, teoria poeziei din pălărie pune sub semnul întrebării ideile de creator, cititor, cod lingvistic, text. Suspectate de neputință și paralizie, cuvintelor li se refuză orice legătură cu logica sintactică, mecanismele sensului sînt suspendate în favoarea proliferării arbitrarului și a incongruenței absolute. Poezia dadaistă devine astfel o ocupație cu sens doar în măsura în care ea dovedește că sensul nu mai are nici un sens. Facultatea umană a construcției verbale e înlocuită de hazardul lingvistic. Anularea structurilor comunicative curente pune sub semnul întrebării ideea de subiect vorbitor.

Putem spune că în felul acesta dadaismul ajunge să distrugă pînă și ideea de mesaj, fie acesta și un mesaj construit în afara oricărei logici semantico-gramaticale? Probabil că nu. Ininteligibilitatea textelor lui Tzara, Hugo Ball, Hans Arp și ceilalți reprezintă o formă de adresare directă către un public – să nu uităm aici spectacolele sincretice dadaiste – care trebuie să înțeleagă nu numai absurditatea încercării de a comunica, ci și absurditatea dorinței de a înțelege ceea ce (și) se comunică. Absurdul patronază deopotrivă lumea, actele umane și cuvintele. Aversiunea dadaistă față de ideea articulării lingvistice vine din conștiința acestei absurdități.

În practica textului dadaist, noțiunilor li se suspendă calitatea de receptacule ale sensului, cuvintele sînt obligate la o relație orizontală echivaloncă, întâmplătoare, declarînd astfel tocmai inaptitudinea lor de a mai organiza lumea. Tzara o spune clar: „Nu este cu putință să construiești sensibilitatea pe un cuvînt. Orice sistem converge spre o plicticoasă perfecțiune, stagnantă idee a unei mlaștini aurite, relativ produs uman”¹⁴.

Un specialist român în literatura de avangardă, Marin Mincu, comentează cu destulă exactitate aceste afirmații:

Cum cuvîntul nu are o etimologie unică și deci nici semnificat unic, rezultă că prin el nu se poate evoca nimic care să refere către real. Fiind în esență un semn *vid*, el poate fi utilizat oricum, în chip ludic, exbat, asociat la întîmplare și abia din hazardul asociațiilor și combinațiilor, el poate ieși îmbogățit pe neașteptate. [...] Tzara face prin dadaism descoperirea epocală, în poezie cel puțin, că sensul este de natură relativă, produs al spiritului uman, neaservit utilității imediate, și tocmai de aici rezultă maxima libertate a subiectului creator ca și a materialului lingvistic.¹⁵

De precizat, totuși, că această „descoperire epocală” fusese făcută cu mulți ani înaintea lui Tzara și a dadaștilor de către Lautréamont, în volumul său de *Poezii*. Fiind încă un om al vremii sale, Lautréamont n-a avut curajul de a privi și sintaxa ca pe un sofism între toate celelalte, poate cel mai spectaculos.

EUGEN IONESCU, HUGO BALL ȘI ISIDORE ISOU. Efectele contestației dadaiste în planul raporturilor dintre scriitor și limbaj nu vor întârzia să se manifeste cu o dramatică acuitate. Dacă n-au izbutit să distrugă în totalitate încrederea în logica gramaticală, dadaștii au reușit cel puțin să le arate celor care le-au urmat că „împăratul e gol” și că încrederea în cuvânt e o naivitate de nimic justificată. Ideologia romantică a caracterului divin, epifanic al verbului s-a dovedit iluzorie. Prin vorbire omul nu face decât să-și exhibe găunoșenia și neputința. Sensurile cuvintelor sînt arbitrar, cuvintele sînt lipsite de semnificații esențiale. Această credință cîștigă tot mai mult teren.

Următoarea notă din jurnalul lui Eugen Ionescu concentrează un sentiment mai general, pe care trebuie să-l fi încercat toți poeții post-dadaști, obligați să renunțe la aspirația configurării unei imagini plauzibile a lumii sau a umanului și, în consecință, să transforme poezia într-o simplă problemă de limbaj și de articulare aleatorie a sensului:

Este ca și cum, devenind implicat în literatură, folosisem toate simbolurile posibile fără ca să pătrund în realitate sensul lor. Ele nu mai au nici o semnificație vitală pentru mine. Cuvintele au ucis imaginile sau le ascund. O civilizație a cuvintelor este o civilizație rătăcită. Cuvintele creează confuzie. *Les mots ne sont pas la parole*.. Realitatea este că cuvintele nu spun nimic, dacă mă pot exprima astfel.. Nu există cuvinte pentru experiențele cele mai profunde. Cu cît încerc mai mult să mă explic pe mine, cu atît mai puțin mă înțeleg. Desigur, nu totul este inexprimabil în cuvinte, numai adevărul de viață.¹⁶

Este neplăcut să constatăm că amara meditație ionesciană survine unor teribile experiențe poetice, între care cea a lui Mallarmé pare să fi condus „religia cuvîntului” spre exprimarea unor experiențe sensibile și mentale cît se poate de adînci. Dar a existat cu adevărat această adîncime?

De la un moment dat încolo, în poezia care a urmat, marile realizări ale simbolismului au fost asimilate eșecului, iar ideatica poeziei reflexive a fost deconspirată în toată idealitatea ei amăgitoare. Deși expresie a unei estetici a categoriilor negative, aneantizarea cuvîntului fusese pentru Mallarmé tocmai urmarea unei încrederi în puterea ontologică a limbajului. Pentru Eugen Ionescu, dar și pentru o întreagă pleiadă de poeți ai vidului semantic și ai limbajului depersonalizat, această încredere nu mai e cu puțință. Suspiciunea față de capacitatea limbajului de a (mai) semnifica, în lumea modernă, vitalul conduce la o mulțime de atitudini diferite, toate gîndite nu ca o formă de

capitulare în fața inexprimabilului, ci ca o posibilă salvare extremă din confuzia cuvintelor care nu mai au nimic de transmis.

Unul dintre anunatorii mișcării dadaiste, Hugo Ball, ajunge, după consumarea euforiilor colectiviste ale tinereții, la o poezie de o extremă singularitate, din care au fost eliminate, înainte de toate, cuvintele, pentru a păstra doar forța expresivă a acusticii verbale:

În acest tip de „poezie a sunetelor” (*Klanggedichtung*) se renunță – complet – la limbajul pe care gazetarii l-au poluat și l-au făcut imposibil. Te retragi în alchimia cea mai tainică a cuvintului. Apoi lași ca cuvântul să fie sacrificat de asemenea pentru a-și păstra pentru poezie ultimul și cel mai sacru domeniu al său. Renunță la crearea poeziei la muna a doua, adică, adoptarea unor cuvinte (pentru a nu spune nimic de propoziții) care nu sînt complet noi și inventate pentru propria folosință.¹⁷

Constrîngîndu-se la o astfel de atitudine, Hugo Ball devine promotorul unei poezii situate în afara semanticii obișnuite, o poezie verbală, cu toate că non-gramaticală, în care se face simțită – cu o caracterizare a lui George Steiner – pură „bufonerie onomatopeică”. Putem da ca exemplu acest fragment dintr-un poem intitulat *Caravana elefanților*:

*jolifanto bambla o falli bambla
grossiga m'apfa habla horem
égiga goramen
higo bloika russula huju
hollaka hollala
blago bung
bosso fataka
ii ti ti ii
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
kulubu ssubudu uluw ssubudu
etc.¹⁸.*

Prin toate caracteristicile lui, exemplul dat este foarte aproape de mișcarea inițiată de Isidore Isou, *lettrismul*. Această mișcare e urmarea firească – în variantă ortodoxă și academică – a dadaismului anilor '20. Spectacolele publice orale (lectura simultană de texte incompatibile) ale grupării Tzara se transforma prin *lettrism* în niște spectacole vizuale de litere și semne. La baza acestei transformări care, pe urmele lui Hugo Ball, neagă încă o dată semantica, se află o întreagă „filosofie”: sintaxa suferă de un viciu al logicii, lexicul întreține meschinăria comunicării, modurile expresive ale ființei nu aparțin sistemului de semnalizare lingvistic dar pot fi sugerate cu ajutorul alfabetului, al literelor.

Lettrismul își inventează un sistem de comunicare aflat dincolo de cuvânt. Subiectivitatea e redusă la un ritm interior pe care doar vocalele și consoanele în transcrierea lor alfabetică, sau alte semne grafice, îl pot cu adevărat reprezenta. Căci „nu există nimic în Spirit care să nu fie sau să nu poată deveni Literă”¹⁹. Isou recomandă „folosirea literelor pentru a distruge cuvintele”, el susține că *lettrismul* are menirea de a demonstra că „literale au un alt destin decât acela al includerii lor în limbajul cunoscut”²⁰. Textul *lettrist* este un fel de explozie energetică, simultan cinetică, vizuală și muzicală, care captează un flux submental, pulsional. El își intemeiază demersul pe idealul atingerii pragurilor inefabile ale individualității ultime. Dar este acest demers cu putință?

George Steiner face un comentariu al poemului *Larmes de jeune fille (poème clos)*²¹ al lui Isou, arătând că el creează „o senzație tulburătoare de evenimente posibile și consistente” ascunse sub suprafața vizuală. Comentatorul observă că „ceea ce se întilnește la limite, în zone în care structurile lingvistice se estompează în «nonsemnificație» arbitrară, nu este trivial”. Poezia *lettristă* nu este o simplă elucubrație alfabetică, ea provoacă în cititor reacții psihice. „Problema constă în localizarea punctului în care semnale întâmplătoare, din ce în ce mai personale, încetează să emită orice stimul coerent sau orice stimul la care poate exista un grad de reacție convenită, repetabilă”²².

Prin urmare, există un paradox autoanulator al limbajului personal, a cărui intimitate scade cu fiecare unitate de comunicare. Și poezia ermetică, și „poezia sunetelor” a lui Hugo Ball, și *lettrismul* sint, la limită, obsedate de tăcere. Căci după opinia lui George Steiner – afirmată cu toată seriozitatea – aceste fenomene poetice nu urmăresc altceva decât să desăvârșească programul lui Mallarmé de purificare lingvistică și instituire în cimpul limbajului a unui idiom estetic personal.

POEZIE ȘI ONTOLOGIE. Nu cred că lucrurile pot fi împinse atât de departe. Opinia lui Steiner este exagerată, deși n-ar avea nici un rost să căutăm aici cauzele acestei exagerări. Mai important mi se pare altceva: să încercăm să vedem de ce poezia lingvistică (în care trebuie să includem și variantele sale pretins non-lingvistice, onomatopice și *lettriste*) este o poezie lipsită de o motivație ontologică și unde putem situa granița dintre poezia adevărată și poezia experimentală, de pură căutare în planul limbajului.

Există o mulțime de situații în care e dificil să decizi între caracterul tranzitiv sau reflexiv al unui text și posibilul său caracter lingvistic. Putem noi spune cu toată convingerea unde sfârșește poezia limbajului și unde începe poezia eului, a existenței? Simpla manifestare a conștiinței că un poem e făcut din cuvinte sau din forme literare preexistente și că el dobîndește substanță pe măsură ce este scris, prin

valorificarea acestora, se poate constitui într-un argument suficient al lipsei sale de întemeiere ontologică? Nu putem oare vorbi în spațiul poeziei și despre o ontologie semantica, semiotică, textuală?

Părerea mea este că nu avem nimic de câștigat dacă transformăm ontologia într-o noțiune atât de elastică. Prea multă nuanțare și subtilitate analitică – o boală gravă a teoriei și criticii literare actuale – riscă să ne conducă într-un spațiu al suspendării criteriilor și al nesfârșitelor subcategorizări. În discuția de față, pentru mai multă claritate, putem limita ontologia la sensul ei curent, din filosofia comună: ea este un discurs despre ființă, despre existență, despre eu și relațiile lui cu lumea și, implacabil, despre eu și relațiile lui cu limbajul. Dar aceste relații trebuie să fie dincolo de orice îndoială, să aibă o întemeiere indiscutabilă în ființa celui care scrie.

Atunci când Hugo Friedrich vorbește în cazul poeziei lui Mallarmé despre o „disonanță ontologică”²³, purtând discuția la nivelul elementelor constitutive ale limbajului poetic, faptul se petrece astfel pentru că limbajul e unicul spațiu în care poate fi identificată drama ființei obsedate și refuzate de absolutul exprimării. Dar oricât de negativă ar fi problema mallarméeană a relației dintre creație și limbaj – problemă pe care opera poetului o interiorizează pas cu pas în chiar vizibilul ei –, ea implică drumul spre niște valori ideale, transcendente – indeterminate abia la capătul drumului, imposibil de aflat abia în ultimă instanță. Or, drumul acesta e esențial, pentru că el sfidează neantul, resemnarea, proza vieții, lenea sufletului, prejudecățile artei poetice comune. Drumul spre eșec e implacabil, însă există o glorie, o suferință în a-l fi străbătut. Există, în ce-l privește pe Mallarmé, o virtute a dematerializării cuvântului care este urmarrea unei acțiuni de spiritualizare a corporalului.

Ontologia e mereu prezentă în demersurile de centrare a lumii pe valorile individuale socotite inexprimabile, în afara puterii de cuprindere a limbajului, mai presus de limbaj. În cazul limbajului poeziei, se poate spune cu toată convingerea că la început a fost corpul iar nu cuvântul. Ca să poată exprima ceea ce trebuie exprimat, cuvântul trebuie să treacă întâi prin corp, prin sensibilitatea lui existențială și socială, impregnându-se de viața lui obscură, de pulsuniile, fantezmele și deprinderile lui. Gîndirea, sensibilitatea și limbajul sînt forme de expresie ale corpului. Maurice Merleau-Ponty face următoarele constatări:

Legătura cuvîntului cu sensul său viu nu este o legătură exterioară, de asociere, sensul locuiește cuvîntul [...] Sîntem obligați să recunoaștem o semnificație gestuală sau existențială a cuvîntului [...]. Ce exprimă atunci limbajul, dacă el nu exprimă gînduri? El prezintă sau, mai degrabă, el e luarea de poziție a subiectului față de lumea semnificațiilor sale. Cuvîntul „lume” nu e aici un mod de a vorbi: el vrea să spună că viața „mentală” sau culturală împrumută de la viața naturală structurile sale și că subiectul care gîndește trebuie să fie fundamentat prin subiectul incarnat. Gestul fonetic realizează, pentru subiectul vorbitor și pentru cei care îl ascultă, o anumită

structurare a experienței, o anumită modulară a existenței, exact așa cum comportamentul corpului meu investește pentru mine și pentru ceilalți obiectele care mă înconjoară cu o anumită semnificație.²⁴

Tocmai aceste constatări mă îndreptățesc să afirm că atita vreme cît limbajul celui care scrie nu este rezultatul unui conflict între corporalitatea sa vie, rațională și viscerală, și cadrele preexistente ale literii și ale sistemelor de semnificare socială, poezia nu poate ajunge la exprimarea unei autentice problematice umane. Din acest conflict apare substanța creației și cred că acesta e sensul în care ar trebui să interpretăm observațiile lui Cesare Pavese în legătură cu virsta mitică a copilăriei care este o virstă poetică prin definiție:

Dar istoria secreta a copilăriei tuturor este făcută tocmai din tresăriri și din sfîșierile care ne-au smuls din real, astfel încît – astăzi o formă și mîine o culoare – ne-am contrapus lucrurilor prin limbaj și am învățat să le apreciem și să le contemplăm. Ceea ce e prețios în adîncul nostru va fi, așadar, această armonie discordantă de întîlniri, de descoperiri, de dezvoltare.²⁵

Prin aceste întîlniri și descoperiri – arată același Pavese –, trupul, „acest sălbatic, născocescute cuvinte, se chinuie spre a se clarifica în cuvinte, care apoi ne supurează pe dinăuntru și ne sfîșie”²⁶. Nu avem cum să despărțim motivațiile actului poetic de această sfîșiere.

Paul Valéry, poet al intelectului și al matematizării limbajului poetic, recunoaște, și el, că poezia nu se poate ivi decît „dintr-o luptă dată între senzații și limbaj”²⁷.

În ultimă instanță, motivațiile actului poetic se află dincolo de limbaj:

Poezia este încercarea de a reprezenta, prin intermediul limbajului articulat, acele lucruri sau acel lucru, pe care încercăm, în mod obscur, să le exprime strigătele, lacrimile, hîștea, mîngierile, sărutarile, suspinele etc. și care par a voi să exprime obiectele în ceea ce nu ele ca aparență de viață sau ca scop presupus. Acest lucru nu poate fi definit altfel. El este de natura energiei, – a excitației, adică a consumării.²⁸

Concluzia? Nu există ontologie decît acolo unde există tensiune și energie, o energie existențială care se consumă transformîndu-se în cuvinte. Această energie poate fi implozivă sau explozivă, ea se poate închide în sine sau poate țîșni în afară, e centrifugă sau centripetă, arc, cu alte cuvinte, o valoare reflexivă sau tranzitivă, dar ea e aceea care generează, susține, instituie limbajul, impunîndu-se printr-o configurație verbală manifestată parcă tocmai în ciuda limbajului.

Poezia e, ducînd mai departe definiția lui Valéry, o încercare de a obliga limbajul să exprime acea individualitate umană irepetabilă – indiferent de faptul că ea trăiește în cotidian sau în metafizic – pe care tocmai condiția socială a comunicării pare să o facă imposibilă.

HOMO LINGVISTICUS. Pusă în acești termeni, astăzi condiția de existență a poeziei pare tot mai ingrată. Interesul poezilor pentru dimensiunea existențială a propriei lor creații e în scădere. Ceea ce nu trebuie interpretat neapărat ca o diminuare a importanței omeneșului în poezie, ci ca o stare de resemnare rezultată dintr-o implacabilă modificare de perspectivă a privirii subiectului uman asupra lumii. E posibil ca această perspectivă să nu fie atât greșită, cât prea limitată, prea condiționată. Într-o lume a „extazului comunicării“, dominată de *mass media*, omul pare să fi pierdut relația sa afectivă cu obiectele²⁹. E, de asemenea, posibil ca poezia în prea mică măsură justificată ontologic a vremii noastre să fie rezultatul implacabil al evoluției interne a discursului poetic de la Whitman și simbolism încoace.

Poezia versificată e astăzi perimată cu totul și ea nu se mai manifestă convingător decât în forme parodice sau relativizatoare. Discursul de tip metafizic, reflexiv își epuizează ultimele avataruri. Poezia tranzitivă tinde spre gradul zero al comunicării. Renunțând să mai sfideze umanul, bunul simț și logica, dispensându-se de metaforismul emfatic și de toate binecunoscutele manifestări excesive ale limbajului din suprarealism, poezia de astăzi a ajuns să satisfacă, în sfârșit, această definiție a lui Breton:

Poezia e conștientă pretutindeni, în mod potențial, în lucrurile cele mai străine pînă în prezent poeziei | | Pentru poetul adevărat, totul este poezie. Poezia poate astfel să existe fără expresie poetică literară. Ea este în lucruri și este o atitudine în fața lucrurilor, o stare intelectuală și morală, un fel de a vedea și a te comporta în fața lumii.³⁰

Această nouă condiție a poeziei nu este neapărat spre binele ei. Dar căutarea de noi limbaje devine presantă, principiul noutății devine un principiu al permanentei schimbări, procesul de masificare și desubiectivizare a umanului pare insuportabil. Presiunea contextului socio-cultural asupra individualității devine, pe zi ce trece, tot mai greu de neutralizat.

De aceea, poezia ludică și poezia experimentală cîștigă teren. Omul și a pierdut natura interioară, realitatea nu mai conține nimic real, a devenit artificială. Spațiul extraliterar al inspirației s-a redus îngrijorător. Totul este în jurul nostru cultură, anticultură, contracultură, informație, reclamă, seducție mediatică, stereotipie, ritual, formă și deformare, totul e dat, totul e scris. Omul pare să fi intrat în era formelor repetitive, seriale. Într-o lume de simulacre și artificii, nimic nu mai poate fi trăit, spus, simțit cu adevărat. Totul e manipulare și joc, simulare și tautologie. „Totul se joacă în imanență“³¹, arată Jean Baudrillard, pentru ca tot el să constate mai departe:

Pretutindeni se caută să se producă sens, să se semnifice și să se facă vizibilă lumea. Dar pericolul ce ne amenință nu este lipsa de sens, ci, dimpotrivă, sufocarea cu sens și moartea din cauza lui. Tot mai multe lucruri au căzut în prăpastia sensului și tot mai puține lucruri au păstrat farmecul aparenței.³²

De unde implacabilul dimensiunii ludice a creației sau încercarea de a ajunge la un adevăr neocultat, prin examinarea mecanismelor gramaticale ale comunicării. În acest context suprasaturat de semnificație și informație, poezia ludică devine o formă de abandon în spațiul securizant al jocului cultural, în timp ce poezia experimentală pare o formă donquijotească de luptă cu morile de vânt ale unui limbaj decis să-și ascundă mai departe secretele. Însă, în multe cazuri, lupta aceasta începe să nu se mai poarte cu mijloacele poeticului, ci cu mijloacele științei, ale gândirii pozitive și ale tehnologiei.

Fenomenul e de înțeles. Literatura n-a mai putut să reziste, nici ea, exploziei generalizate a științelor și, mai ales, exploziei științelor limbajului. Astăzi scriitorul nu mai e un inspirat, ci un inginer al operei, poetul nu mai exprimă sentimente, el este un fabricant de texte, el este în același timp critic, teoretician, creator, profesor de poezie, specialist în științele comunicării.

De la începutul secolului nostru încoace, lingvistica n-a încetat să-și extindă domeniile de investigație, să-și rafineze mijloacele de cercetare și aparatul conceptuală. Începând cu anii '60 ai secolului trecut, este instaurată, prin mișcarea structuralistă, o adevărată dictatură a lingvisticului. Omul, realitatea, viața, tot ceea ce are legătură cu sensul, semnele și logica nu mai pot fi înțelese decât ca niște nuclee generative sau ca niște produse ale limbajului. Întregul cîmp al existenței a fost transformat într-o rețea de semne.

Neopozitivismul și semantica logică, lingvistica generativă și transformațională, pragmatica, psiholingvistica și sociolingvistica, semiotica și psihanaliza, teoria informației și antropologia caută să arate prin toate mijloacele că totul se reduce la limbaj, că lumea în întregul ei e textuală, în ultimă instanță că singura definiție autentică a omului e concentrată în sintagma *homo significans*. Se vorbește, la fel, despre un *homo logocentricus* sau despre un *homo linguisticus*. În nici un domeniu al culturii, inocența în fața limbajului nu mai este posibilă. Poeții înțeleseseră de mult acest lucru. Acum ei descoperă faptul că din capcana limbajului nu se poate ieși.

I NOVISSIMI. Criza fiind declarată, soluțiile propuse sînt de tip avangardist, cu toate că ele nu pot evita mișcarea într-un cerc vicios. Păstrînd tot ceea ce se poate păstra din avangarda istorică, neoavangarda anilor '60-'70 ai secolului abia încheiat declară că singura rațiune a literaturii și artei e cea experimentală. Două puternice mișcări marchează spațiul european al perioadei: cea italiană, cunoscută sub numele de *I novissimi* („Grupul '63”), și cea franceză, compusă din grupările de scriitori și teoreticieni reunite în jurul revistelor *Tel Quel* și *Change*.

Textele noilor scriitori italieni reprezintă o încercare de a da un răspuns pozitiv acestor constatări și indicații teoretice ale lui Angelo Guglielmi, unul dintre ideologii grupului:

Din momentul în care semnul lingvistic a intrat definitiv în criză se pune problema încercării de a-l recupera. Firește, recuperarea privește funcția și nu instrumentul. Instrumentul este uzat pentru totdeauna. Orice contact între cuvânt și lucru a fost întrerupt. Limba ca reprezentare a realității este de acum un mecanism dereglat. Totuși, scopul scrisului rămâne recunoașterea realității. Dar cum va putea să se efectueze? Limba care a instituit pînă în prezent raporturi de reprezentare cu realitatea, situîndu-se față de aceasta într-o poziție frontală, de oglindă în care ea se reflectă în mod direct, va trebui să-și schimbe punctul de vedere. Să se mute adică în mîna realității, transformîndu-se din oglinda reflectoare într-un minuios înregistrator al proceselor, chiar și al celor mai iraționale, ale formării realului, sau, continuînd să rămînă la exteriorul realității, să pună între ea și aceasta un filtru prin care lucrurile amplificîndu-se în imagini suprareale sau alungindu-se în forme halucinante, să se dezvăluie.¹¹

Prin urmare, scriitorul experimental ar trebui să caute – întocmai poetului supraréalist de după Primul Război Mondial – acele strategii verbale prin care zidul monolitic al realității să poată fi sfărîmat, pentru a se ajunge astfel la adevărurile informale și instantanee ale existenței. Trebuie însă să spunem că imperativul acesta nu conține în el nimic particular. Necesitatea schimbării punctului de vedere asupra raportului limbă - realitate e un comandament al literaturii moderne în întregul ei. Am văzut cîteva dintre soluțiile propuse de exponenții poeziei tranzitive. Am văzut importanța pe care o prezintă eliberarea limbajului de excrescențele sale metaforice, retorice, tautologice în poezia de bătrînețe a lui Bacovia, în ce constă neutralitatea și directivitatea rostirii poetice a poetilor obiectiviști și a lui Charles Olson, cum sînt realizate deliteraturizarea percepției și ordonarea eului în funcție de valorile sale individuale cotidiene la Robert Lowell și Frank O'Hara.

Cum procedează însă noii avangardiști, ce e cu adevărat nou în poetica lor? Modul lor de a înțelege poezia e unul mult mai puțin empiric. Poetica lor e una mult mai puțin spontană. Ei sînt mai degrabă niște tehnocrați ai literaturii decît niște adevărați scriitori. Ei scriu o literatură „de laborator”, teoretizată a priori. Poezii „Generației lui Neptun” sînt, și ei, preocupați de descoperirea unei stări de neutralitate a lumii care să facă posibilă reînstituirea ei prin poezie, dar e vorba aici de o neutralitate a lui de dinainte de orice interpretare posibilă. Condiția ideală a poetului e aceea a fizicianului care observă nivelele cuantice ale materiei.

Constatănd iraționalitatea limbii, acești poeți sînt nemulțumiți de faptul că ea nu poate spune nimic despre iraționalitatea realului. Limba nu mai este un bun instrument de observație. Și-a pierdut capacitatea operațională, și-a pierdut funcțiile. Iraționalitatea limbii constă în caracterul ei ideologizat, specializat, în proliferarea patologică a jargoanelor și idiomurilor științifice, ea rezidă în arbitraritatea semnificațiilor interșanjabile și în faptul că în lumea modernă cuvîntul –

care și-a degradat iremediabil valențele sociale și istorice – nu mai poate fi un vehicul al cunoașterii.

E nevoie, în consecință, de o agresiune împotriva sistemelor de comunicare convențională, împotriva „limbii de stat“, prin dezagregarea structurilor stilistice autonome, prin ruperea granițelor dintre formele limbajului, prin pastișă, parodie, dislocare semantică, prin amalgamarea codurilor și tipurilor existente de mesaj. Iluzia poezilor italieni e aceea că limbajul poate să treacă dincolo de sine și să-1 restituie omului o realitate dezideologizată, imobilizată în puritatea ei originară. Ceea ce încearcă, de fapt, *I novissimi*, e să învingă rezistența osificată a limbii, folosindu-se de propriile ei arme.

Lumea modernă fiind o lume de tehnologii intercondiționate, supusă unui accentuat proces de fragmentare, poezia își propune să deconspire această situație alienantă printr-o situare în interior. Ea însăși dobândește aspecte tehnologice și caracter interdisciplinar, integrând în cimpul ei de existență elemente rezultate din colaborarea mai multor arte, din interferența celor mai incompatibile sectoare lingvistice ale existenței sociale, cu speranța că în felul acesta se poate ajunge la un nou realism, la o nouă raționalitate, conștientă de caracterul ei dispersiv, eteroclit și deschis.

Omul modern, prizonier al civilizației industriale, are nevoie – cred experimentalistii italieni – de o poezie care-și deplasează sensurile de la o accepție emotivă la o accepție rațională, în care creația/construcția și propriul ei comentariu formează o unică substanță discursivă. În încercarea de a face o astfel de poezie, trebuie însă să se țină seama de faptul că „nu e posibil să dizolvi obiectele în conștiință“ și că „obiectul este întotdeauna o construcție liberă, imprevizibilă“³⁴. Angelo Maria Ripellino, de pildă, scrie astfel de texte:

*Viața noastră este un șarpe de mare, distracția
 unei vilegiaturi plictisitoare, un jurnalism de vară,
 numai mitologia, legenda neagră ne aparține.
 E o călătorie neconținută către țărâurile din Finisterra,
 o nevoie pretențioasă de singurătate,
 Manchine de gheață într-o Irlandă frigidă,
 ultimii distribuitori de cuvinte. Fiecare dorește
 să devină un Wörterclown, să strophească antisilabe.
 Vă amintiți de regele și regina lui Moore?
 Ovulele croitoriei „Schlemmer and Co“?
 Să ne așezăm deci pe această bancă nesfârșită,
 toropiți, să așteptăm. Ce oboseală, ce oboseală.
 Să ridici brațul ca să-l întinzi altora,
 să întinzi degetele îndărătnice, ca niște cili vibratili,
 ce obositor e să muți din loc lucrurile, prea grele de la un timp,
 ce obositor e să gîndești, să scandezi cogito, în lovituri de jazz, să dai*

*o filosofie mediocrității noastre zilnice,
să impui o bucurie nupțială Deșertului,
să visezi mașinării tenebroase care conțin numai pulbere.
Să-ți injectezi hamletocilină, cind totul e rezolvat de milenii.
Vicetimpul, bătrîn camătar, își rumegă digestia infernală,
ne cuprinde în sufletul sau gastric, ne varsă
pe plaja murdărită de corbi negri.*

(Poezia)³⁵

Și totuși, dezintegrarea și relativizarea valorilor limbii, suspendarea sintaxei lineare prin apel la trucurile cvasisimultaneiste ale juxtapunerii, utilizarea sau mimarea în construirea textelor a tehnicilor de calculator sînt forme iluzorii de acces la realul în stadiul zero. Poezia de mai sus ne arată că strategia disjunctivă a descoperirii realității adevărate, cu procesualitatea și caracterul ei haotic, e o simplă strategie lingvistică.

Nu doar în acest text, ci și în cele semnate de Nanni Balestrini, Lamberto Pignotti, Amelia Roselli, Edoardo Sanguineti etc. iraționalitatea disfuncțională a limbii e contracaraată printr-o retorică a decupajului, a montajului, a aglutinării și deturnării de sensuri preexistente, practică în afara unei reale implicări a subiectului uman în elaborarea mesajelor sale.

Dar ce înseamnă această implicare? Mai este ea posibilă într-o lume în care pînă și natura pare supusă unor scheme politice abstracte (vezi versurile lui Lamberto Pignotti: „natura nu mai opune rezistență: / chiar și copacii / au devenit scheme ideologice”), în care omul a devenit ireversibil o ființă alienată?

Atîta cît mai există, interioritatea depozitată de valori a individului modern se manifestă ca un simplu fascicul de pulsiuni viscereale ce-și pot găsi expresia, ca la Angelo Guglielmi, într-o poezie de factură parasuprarealistă. Eglío Pagliarani „încearcă o recuperare a umanului în relativismul concepțiilor moderne despre univers”³⁶, prin inserții tehnice și sociologice structurate narativ sau dialogic. Nanni Balestrini nu mai crede în posibilitatea unui subiect organizator și promovează asintaxismul, dislocarea semantică, aleatorismul, poezia electronică și poezia concretă. În viziunea lui Pignotti, subiectivitatea e strivită de presiunea limbajelor exterioare.

Limba subiectului uman devine astfel un amalgam de detritusuri semantice și în aceste condiții creația nu mai e cu puțință, ea își pierde orice putere expresivă, formativă. Se ajunge astfel la afirmarea exclusivă a „dimensiunilor paradigmatiche comunicative ale discursului”, la un fel de știință lingvistică și teorie a informației care-și găsesc domeniul lor aplicativ într-un cîmp altădată rezervat creației.

PRACTICA TEXTUALĂ. În viziunea neoavangardei franceze, această activitate cvasiștiințifică, desfășurată la rece, în laboratoarele limbajului, de fabricare a unor obiecte lingvistice care refuză să se mai înscrie în spațiul tradițional al literaturii, poartă numele de *practică semnificativă* sau de *practică textuală*. Ne reîntoarcem astfel la conceptul de text pe care l-am examinat într-un capitol anterior. Impunerea acestui concept în sensul lui activ, cuplat cu ideile de scriitură, productivitate, semnificativă, intertextualitate, descentrare, deconstrucție etc. se petrece într-un moment de stabilizare a inițiativelor experimentaliste italiene, într-un spațiu de lucru pe care aceștia din urmă îl conturaseră deja.

Ideea că în artă și literatură procesul e mai important decît rezultatul său, contestarea operei ca realitate închisă, autonomă și mutarea accentului pe dispozițiile creatoare ale artistului și pe componenta tranzitivă a activității sale, exigența ca scriitorul să se situeze „în punctul în care lumea se înnoiește” pentru a-i înregistra manifestările convulsive și discontinue, credința într-o muncă intelectuală inovatoare, desfășurată nu în spațiul stilului, ci în cel al culturii și ideologiei, sînt deja niște achiziții anterioare anilor '60, teoretizate ca atare în revistele *Officina* și *Il Verri*, în care s-au afirmat o parte din membrii viitoarei grupări italiene (Francesco Leonetti, Lamberto Pignotti, Pier Paolo Pasolini).

Totuși, în ciuda unor idei comune, gruparea italiană și cea franceză par să fi acționat separat, prin juxtapunerea inițiativelor și, de la un moment dat încolo, în paralel, fără influențe reciproce. Prin preocupările și interesele ei intelectuale „enciclopedice” (literatură, muzică, film, teatru, artă și critică de artă, filosofie, intermedia etc.), gruparea italiană e lipsită de unitate, dispersivă și nu suficient de sistematică.

Radicalitatea teoretică și practică a adepților lui Philippe Sollers și Jean Pierre Faye e programatică și inflexibilă. Deși la fel de deschisă spre cele mai diverse influențe și interferențe culturale (lingvistica, psihanaliza, semiotica, economia politică, antropologia, poetica etc.), mișcarea franceză e mai coerentă, mai bine structurată, mai agresivă și mai exclusivistă.

Agresivă și exclusivistă e în primul rînd definiția pe care francezii o dau noțiunii de text, o noțiune considerată atît de capitală, încît ea e socotită începutul unei noi ere în tehnicile de administrare a limbajului în cîmpul existenței. Prin text, exprimarea și reprezentarea – forme tradiționale ale literaturii – sînt substituite de două noi valori: *productivitatea* și *scriitura*.

Dacă „Grupul 63” italian încă mai avea iluzia descoperirii unei realități virtuale, obiective, prin punerea în scenă a unei retorici a conglomeratului verbal aleatoriu, pentru textualismul francez realitatea pură a devenit o imposibilitate. Tot ceea ce ar putea reprezenta exterioritatea limbajului e pus acum între paranteze. Realitatea reală e

considerată un mit al conștiinței omului modern, o utopie între altele. Realitatea e, de fapt, un construct verbal manipulat ideologic, adevărata natură a realității neputînd fi atinsă vreodată, pentru că ea e înfășurată în nesfîrșite pelicule de limbaj, stratificate istoric și socio-cultural.

Or, tocmai aceste specializări ale limbajului trebuie să fie deconspirate, traversate, destramate, puse în stare de coliziune. Înțeleasă ca o practică semnificantă (în varianta *Tel Quel*) sau ca o „mișcare a schimbării formelor“ (în varianta *Change*), activitatea de textualizare și retextualizare a lumii se desfășoară exclusiv în interiorul limbajului, dincolo de orice referent, pentru că – potrivit unei afirmații a lui Marcelin Pleynet – „scriitura nu spune decît ceea ce ea arată pe pagină și nu trimite la nimic altceva decît la ea însăși”³⁷.

META-LOGOCENTRISM. Am văzut cu o altă ocazie că noțiunea de text pare să suspende relevanța unor termeni ca poezie și proză. Lucrurile nu stau însă tocmai așa, pentru că formele versificate sau prozastice promovate de unii telquelști arată de la sine în ce tip de discurs ne situăm. Cum poate fi caracterizată, așadar, poezia textuală?

În primul rînd, prin renunțarea la conceptele estetice ale literaturii așa cum o știm. Formele expresivității stilistice, folosirea procedeelelor artistice consacrate, subiectul creator, teleologia construcției, chiar dacă posibile în text, sînt elemente irelevante ale naturii lui. Poezia textuală e o realitate semantică pe care o putem identifica cu poezia, în sensul impus de tradiția modernității, numai în funcție de unele trăsături formale, cum ar fi: dispunerea neliniară în pagină, utilizarea blancurilor, mimarea structurii versului liber, absența punctuației, apariția întimplătoare a rimei.

Altfel vorbind, poezia și-a pierdut specificul, substanța proprie, caracterul literar și s-a transformat pur și simplu într-o formă liberă și activă care nu mai face distincția între genuri și abolește limitele care despart literatura de celelalte modele lingvistice ale realului. Poezia textuală este o poezie a antireprezentării și a deconstrucției. Ea nu mai e produsul unui subiect metafizic, dar ea nu mai e nici măcar expresia unui subiect ontologic. Sentimentele, judecățile, atitudinile, observațiile din care se constituie această poezie sînt mimate sau parodiate, ele devin fapte lingvistice care trimit la alte fapte lingvistice. Limbajul își devoră propria sa natură, dar în același timp el se și dezvoltă hipertrofic, intrînd în dialog cu alte idiomuri culturale preexistente, pe care le străbate (prin parafrază, citat, aluzie, rescriere etc.) și le modifică³⁸.

Dincolo de limbajul poeziei textuale se află nu oamenii, lumea, senzațiile, ci alte limbaje – prin care acestea au căpătat deja un sens –, adică o practică semnificantă cu caracter istoric. Referința textului nu

poate fi decît ori această practică, ori propria sa producere³⁹. În plus de asta, cum am văzut deja din prezentarea viziunii despre text a lui Roland Barthes, începutul și sfîrșitul unui text sînt operații întotdeauna accidentale și provizorii, sensul scriiturii fiind în permanență mobil și deschis. Iată, ca exemplu, două fragmente din poemul *Dire II* semnat de Danielle Collobert:

a spune
 nu ajunge la a nu spune
 scăpat de cealaltă parte – de partea frazelor
 aici – nimic – mai nimic
 abandonul – nu – numai abandonat
 uitat – absență de timp
 traseu vertical datorat cuvintelor – datorat
 izolării lor – datorat frigului – căderi
 traseu vertical prin discontinuitate

 pierdere de durată
 imobilă
 neputința întotdeauna
 cuvintele – încă acolo – împrejur
 vagul – incoerentul
 ritmurilor – încă
 o lentă muzică desfășurată – lungă muzică
 a vocilor – voci surde jur împrejur – în ascultare
 prins în balansul
 vidului

.....
 nici un obstacol – nici o schimbare
 nici o rumoare internă
 oboseală
 singur cuvînt în mușchi – pe frunte – împrejurul
 gleznelor – între coapse – oboseală
 nici sens – nici senzație
 bătaie lungă – pulsioni în gît – în
 urechi – pulsații în tăcere
 abia a mișca – mișcare lejeră în spațiu
 – împrejur
 bătăi abia perceptibile – pentru nimic
 freamăte la nivelul pielii – pentru nimic
 a nu simți nimic – a nu spune nimic – nimic
 blîndețe
 a nu te opri încă
 a cuprinde – cuprins de cuvinte
 a strînge – mai tare

zguduituri – evacuare
 alunecare în afară
 din negru spre clar
 erupție – obișnuită – însingerată
 o apropiere pentru a fi
 cuvînt-spasm
 naștere – detașare
 bănuială – a ezita
 viitorul cuvîntului aruncat în claritate - lizibilul...⁴⁰

După cum se poate vedea, în condițiile acestei „dialectici” fără sfîrșit a provocării limbajului, materializată în fragmentele de față, problema individualității poetice, a celui cu ireductibil care-și găsește în operă un spațiu de afirmare a conștiinței de sine, nu mai poate fi discutată decît în termeni lingvistici. Eul nu mai este o individualitate, ci o sumă de reacții și stări activate sau dezactivate de prezența cuvintelor. Eul este o pluralitate de identități gata culturalizate, rezumate la denotația semantică.

Danielle Collobert scrie o poezie aseptică, asintactică, sincopată, aleatorie, în care subiectul uman a devenit el însuși un obiect pe care cuvintele îl pot repera sau nu. În cazul altor promotori ai practicii semnificante, substanța subiectului se rezumă la un conflict al discursurilor despre om deja existente, se confundă cu un conglomerat de coduri, mesaje și elemente citaționale aflate într-o continuă stare de relativitate. Indeterminabil ca entitate preexistentă scriiturii, eul este, în ceea ce are el mai autentic, produsul acestei scriituri.

Astfel încît se poate spune, împreună cu Jean Louis Baudry, că poezia textuală este un tip de literatură în care „operele semnează nume”, și nu invers. Subiectul uman devine în felul acesta nu doar un produs al limbajului, ci și un fapt de limbaj.

La baza ideologiei profesate de adepții scriiturii textuale e situată, în mod paradoxal, o convingere de natură antilogocentrică. Însă orice convingere antilogocentrică e un exces al logocentrismului. Demitizarea sensului și a cuvîntului, invalidarea ideii de simbolizare și reprezentare echivalează cu o eliberare a spațiului literaturii de cele mai redutabile și consistente tabuuri ale sale.

Ce ni se propune, în schimb? Nu alte raporturi între om și realitate, ci alte raporturi între om și limbaj, considerarea realului însuși ca un aspect al limbajului, ideea că orice semnificat primar este deja un semnificant secundar. Mistica sensului unitar și omogen cedează locul unei mistici a nedeterminării acestui sens, a permanenței sale deschideri și reformulări. Anti-logocentrismul nu este decît o formă de metalogocentrism.

POEZIA GRAMATICII. Pretenția adepților practicii semnificante de a ajunge la o transformare revoluționară a realității prin transformarea revoluționară a limbajului reprezintă o utopie ușor ridicolă. Ridicolul acestei pretenții e astăzi – când vechii promotori ai telquelismului și-au schimbat convingerile și identitatea – cu atât mai vizibil.

Și experimentalistii italieni și cei francezi au avut însă meritul de a pune în stare de alarmă – prin căutările lor uneori destul de plictisitoare – conștiința lingvistică și tehnică a autorului de literatură. Cerința dezideologizării limbajului, ideea scriuturii ca acțiune care modifică sensurile date, conceptul telquelist de text au condus la apariția, în interiorul genurilor literare, a unor forme mai dinamice, mai libere și mai autentice, întrucât mai conștiente de pericolul clișeizării lor retorice.

Metapoezia, poezia parodică și ironică, poezia jocurilor de cuvinte (Grupul *Oulipo*, Christian Morgenstern, Nicanor Parra, Șerban Foartă, Gheorghe Iova) nu pot fi discutate în afara conceptului de intertextualitate, în afara unui gust al ludicului și al explorării lingvistice, dus pînă la totala abandonare a celui care scrie atât în spectacolul cuvintelor trezite din letargia sensurilor lor uzuale cît și în spațiul ca și infinit al analogiilor culturale.

Se poate ajunge astfel și la o „poezie a gramaticii“, a mecanismelor lingvistice producătoare de sens, cum se înîmplă cu germanul Helmuth Heissenbüttel, autorul unei suite de volume numerotate și intitulate invariabil *Textbuch*. Ce motivează existența unei astfel de poezii care pare să transforme în practică poetică achizițiile teoretice ale gramaticii generative și transformaționale? Iată două dintre explicațiile posibile:

1. Descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filosofică a ajuns acum la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare ale limbii înseși, să elaboreze explorînd posibilitățile imanente ale limbii și să observe ce li pot acestea oferi;

2. Atunci cînd reprezentarea extraliterară a condiției umane s-a fărîmitat, s-a descompus în imagini caleidoscopice, literatura nu poate să furnizeze în mod nemijlocit imaginea în oglindă. Ea trebuie mai întîi să dezvolte [...] prin intermediul limbii această imagine.⁴¹

Dar cum mai este, în aceste condiții, poezia posibilă? Helmuth Heissenbüttel explică: „Poezia începe acolo unde încetează conținuturile. Poemul e un model molecular alcătuit din vocabule“⁴².

Nu sintem astfel departe de ideile lui Poe și Valéry privind matematica formală a scrierii unui poem, doar că în acest stadiu parase-mantic rezultatul final care este poemul include în sine și complicatul proces al obținerii acestui rezultat.

Datele generale fiind în mare fixate, putem acum încerca și o scurtă caracterizare *in abstracto* a modelului poetic pe care îl avem în vedere aici.

Poezia lingvistică accentuează, uneori pînă la paroxism, două dimensiuni poetice fundamentale: raportul textului cu totalitatea limbajului și raportul textului cu propria sa natură. În privința primei coordonate, se poate spune că aspectele teoretice ale acestei poezii sînt cuprinse între procesul de anulare a mecanismelor gramaticale de bază și acțiunea de explorare exclusivă a acestor mijloace. Cazul Tzara și cazul Heissenbüttel. Cît despre mișcarea *lettristă*, ea reprezintă din punct de vedere lingvistic o aberație – altfel simpatică –, pentru că suspendarea lexicului înseamnă o suspendare a înseși ideii de limbaj verbal.

Structura retorică predilectă de manifestare a acestei poezii este *textul*, pe care autorii de la revista *Tel Quel* îl concep, cum am văzut, ca pe un text al tuturor textelor deja existente, ca pe o critică și deconstrucție a tuturor idiomurilor socio-culturale în vigoare. Se poate spune că, de regulă, textul nu urmărește să reprezinte nimic, că el nu caută să exprime ceva, pentru că reprezentarea și exprimarea sînt niște utopii metafizice ale literaturii, devenite necreditabile. Textul nu vrea să fie o formă literară între altele, el respinge atît retorica tradițională, cît și retorica modernă a literaturii, evită temele și subiectele date sau le parodiază și pastîșează pînă la completa lor pulverizare.

Cea mai îndreptățită referință a poeziei lingvistice este propria ei dramă a devenirii și infinității sensului, adică *scriitura*. Raportul acestei poezii cu realitatea e fie suspendat de la sine, fie redus la punerea în corespondență și conflict a unei scriituri active și „transformatoare” cu clișeele gândirii și ale comunicării sociale. Poezia lingvistică este o poezie de concepte, sintagme și propoziții care trimit la alte concepte, sintagme și propoziții, în spatele cărora, în locul unui presupus real, se află tot o realitate verbală dată.

La fel, nu se poate vorbi în cazul acestei poezii despre o individualitate creatoare. Eul este conceput fie ca o pluralitate de identități de natură semiotică (*Tel Quel*), fie ca o „ficțiune gramaticală” (Heissenbüttel). Ontologia e aici o altă dimensiune umană repudiată, suspectată de bovarism metafizic și compromis idealist. În ce măsură această poezie e compatibilă cu o viziune despre existența umană reală întemeiată pe alte valori decît cele invocate de obicei e greu de spus.

ÎN LOC DE CONCLUZII. Poezia lingvistică e caracteristică mișcărilor de avangardă și experimentale, ea nu are propriu-zis un destinatar real. Opoziția ei față de toate formele și ideologiile estetice date radicalizează funcționarea relației autor-cititor pînă la suspendare. Deposedat de obișnuințele sale de lectură, de convenția literară înșăși, cititorul rămîne blocat în fața mesajelor poeziei lingvistice, întrebîndu-se în ce sens textul pe care îl are în față îl mai privește. Acest text i se prezintă ca farsă, joc, eroare, agresiune, dar nu ca operă. Destinatarul poeziei lingvistice nu este cititorul, ci literatura, poezia, limbajul

insuși. Singurul în măsură să stabilească un contact real cu poezia lingvistică e cititorul care scrie, adică scriitorul. Poezia lingvistică este o poezie prospectivă. În mod firesc, orizontul ei de așteptare e unul care nu aparține prezentului receptării, ceea ce o face impermeabilă la gusturile și exigențele cititorului obișnuit.

Dar poate că inaderența cititorului la acest tip de „literatură” care ajunge să se îndoiască inclusiv de îndreptățirea lingvistică a ființei sale de hirtie se explică și altfel, prin incapacitatea ontologică – și aici se deschide ocazia și a unei abordări psihanalitice – a acestui cititor de a-i accepta sfidările și „iresponsabilitățile”. Poezia lingvistică e poezia unor limite care pun sub semnul întrebării și limbajul și subiectul uman. E greu de spus la ce ne-ar putea folosi această constatare amară și implacabilă a lui Michel Foucault:

Faptul ca literatura zilelor noastre este fascinata de ființa limbajului nu este nici semnul unui sfârșit și nici dovada vreunei radicalizări: este un fenomen care își trage seva dintr-o foarte vastă configurație, în care se desenează întreaga nervură a gândirii și a cunoașterii noastre. Dar dacă problema limbajelor formale atrage atenția asupra posibilității sau imposibilității de a structura conținuturile pozitive, o literatura preocupată exclusiv de limbaj scoate în evidență, în vivacitatea lor empirică, formele fundamentale ale finitudinii. Ceea ce se face auzit dinlăuntrul limbajului experimentat și parcurs ca limbaj, în jocul posibilităților sale încordate la maximum, este faptul că omul este „finit” și că, ajungând până la limita oricărei vorbiri posibile, nu în inima lui ajunge el, ci pe marginea a ceea ce îl mărginește. În acea regiune unde pundește moartea, unde gândirea se stinge și unde promisiunea reîntoarcerii se îndepărtează la infinit.⁴³

3. POEZIA REFLEXIVĂ

PURITATEA NEPERISABILĂ. Nicăieri nu a fost exprimat mai bine orizontul de existență al poeziei reflexive decât într-un studiu al lui Paul Valéry, intitulat *Poezia pură*, din 1927. Poezia pură sau poezia ermetică reprezintă gradul maxim pe care l-a putut vreodată atinge lirica mesajului reflexiv. Am văzut din discuția de până acum că de la Novalis încoace, trecând prin căutările simboliste și suprarealiste, eforturile multor poeți s-au concentrat pe voința desprinderii poeziei de realitatea imediată și edificarea unui spațiu verbal autonom, pur în sensul antireferențialității și al închiderii sale asupra propriei topografii semantice.

Prin creația lui Mallarmé, Trakl, Valéry, Saint John-Perse, Paul Éluard, Rafael Alberti, Guillén, Swinburne, Paul Celan, Stefan George, Pierre Emmanuel, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Quasimodo, Ungaretti, Gottfried Benn, Wallace Stevens, René Char, Ion Barbu și mulți alți poeți moderni acest spațiu există și fascinează în continuare. Totuși, nu putem să nu remarcăm încă o dată faptul că pentru mulți critici și teoreticieni de astăzi acesta pare și singurul spațiu în care

poezia se afirmă plenar și profund, apropiindu-se astfel de propria sa esență, și că prin această reducere sînt lăsați în afara modelului liricii moderne o mulțime de alți poeți, nu mai puțin valoroși decît cei amintiți înainte, dar care înțeleg cu totul altfel poezia.

Despre prejudecata critică a existenței unei esențe a poeziei am mai vorbit și ar fi inutil să reluăm aici argumentele *pro* sau *contra*. Observația că punerea semnului egalității între poezie și lirism, metaforă, magie sonoră, sugestie, ambiguitate, metafizică orfică etc. conduce la o restrîngere intolerabilă a spațiului discursului poetic a fost făcută de nenumărate ori în cuprinsul acestei cărți.

Trebuie însă să recunoaștem că la această situație nu s-a ajuns nici prin fraudă estetică, nici prin demagogie teoretică, nici printr-o politică axiologică opresivă în raport cu alte valori. Pur și simplu, prin propria sa putere de atracție, felul în care Poe, Baudelaire și Mallarmé au gândit forma și funcțiile poeziei în lumea modernă s-a impus ca un model ideal, cu o valoare absolută și de o perenitate garantată. Considerarea poeziei reflexive drept singura formă autentică și profundă de poezie își are deci rațiunile ei, și limpezi și obscure, și idealiste și întemeiate pe realitatea faptelor, aproape imposibil de surmontat.

Ca să putem explica și înțelegem aceste rațiuni, e nevoie să ne oprim în continuare asupra textului lui Valéry despre poezia pură.

Descoperim în acest foarte concentrat studiu teoretic o concepție despre spațiul și limitele ideale ale poeziei atît de logică și de bine argumentată, încît ea poate fi îmbrățișată, fără nici o rezervă, de toți adepții esenței lirice. Observația de la care pornește Valéry e următoarea:

Ori de cîte ori vorbirea arată o anumită abatere față de expresia cea mai directă, adică cea mai insensibilă a gândirii, ori de cîte ori aceste abateri fac să presimțim, într-o oarecare măsură, o lume de raporturi deosebită de lumea pur practică, noi concepem mai mult sau mai puțin clar posibilitatea de a mări acest domeniu de excepție și avem senzația că prindem fragmentul unei substanțe nobile și vii care este, poate, susceptibilă de dezvoltare și de cultivare, și care, dezvoltată și utilizată, constituie poezia ca efect al artei.⁴⁴

Premisele acestor distincții sînt limpezi: lumea practică este o lume apoetică. Această lume se întemeiază pe valorile expresiei directe și ale „gîndirii insensibile”, care nu e aptă de acte gratuite de contemplație. Poezia începe să existe o dată cu posibilitatea sustragerii eului față de aceste determinări ale lumii contingente. Sustragerea se manifestă în limbaj, prin abaterea de la formele comune ale comunicării. Cu cît abaterea va fi mai mare, cu atît se pătrunde mai adînc în spațiul de excepție al poeziei, guvernat de legile artei și manifestîndu-se printr-o substanță (de viață?) și autentică și superioară.

Nu vreau să mai revin aici asupra ideii că poezia e o vorbire deviantă față de codul limbii obișnuite. I-am acordat atenția cu diverse alte ocazii. Trebuie totuși să observăm că problema abaterii comportă

două aspecte diferite care, de cele mai multe ori, sînt tratate ca și cum ar fi vorba doar de unul singur. Dincolo de îndepărtarea limbajului poeziei de la o normă de inteligibilitate imediată (normă care, după părerea lui Valéry, se recomandă prin caracterul său perisabil), e nevoie să avem în vedere și o abatere a atenției poetului de la lumea empirică, socială și temporală, și concentrarea ei asupra unui spațiu de raporturi neperisabile, cel artistic, în care se desfășoară existența sa sensibilă și mentală.

Atenția poetului fascinat de puritatea rostirii nu mai este reținută de conținuturile lumii reale, ci de obiectele, situațiile și relațiile pe care le produce, în cadrul acestei rosturi, funcționarea limbajului său autonom. Ceea ce se obține în felul acesta în planul artei este – după opinia lui Valéry – un simulacru al acelor raporturi speciale (la care se poate ajunge prin contemplație și intuiție) pe care omul le stabilește, în stările sale de grație, cu lucrurile și ființele, în planul vieții imediate.

Poezia este corespondentul neperisabil al stărilor și emoțiilor poetice posibile uneori în viața practică și mai întotdeauna în spațiul visului. Aceste stări și emoții sînt caracterizate prin aceea că tind „să ne dea sentimentul unei iluzii sau iluzia unei lumi (a unei lumi în care evenimentele, imaginile, ființele, lucrurile, dacă se ascămână cu cele care populează lumea obișnuită, sînt, pe de altă parte, într-o relație inexplicabilă, dar intimă, cu ansamblul sensibilității noastre)”⁴⁵. Inexplicabilă, cum pare să fie, această relație se manifestă printr-un proces de „muzicalizare”: obiectele și ființele din viața reală, transformate în simulacrele lor (verbale) din spațiul artei, „au devenit rezonante una prin cealaltă și parcă acordate cu propria noastră sensibilitate”⁴⁶.

SENSIBILITATEA GUVERNATĂ DE LIMBAJ. Se poate imediat observa că explicația pe care o dă Valéry motivațiilor și implicațiilor actului poetic nu este inedită. Avem aici de a face cu o reluare a teoriei corespondențelor baudelairiene (nici aceasta o teorie originală), a cărei validitate a fost mutată din planul ontologiei metafizice în cel al psihologiei artistice. Faptul e grăitor, pentru că el demonstrează, încă o dată, fără drept de apel, că poezia reflexivă e o poezie susținută de o ideatică omogenă și coerentă.

Această ideatică are la bază principiul unei rezonanțe vitale a naturii umane cu „misterul” lumii, principiu pe care îl regăsim și în extazele mistice, în intuiționismul filosofic, în teoria antică a poeziei ca manifestare orfică. Faptul că un contemporan al lui Paul Valéry, abatele Henri Brémond, a putut propune o teorie a poeziei analogă relației mistice⁴⁷ e, pe undeva, în firea lucrurilor. Însă, pînă la urmă, toată problema e aceea a modului de exprimare a acestei rezonanțe vitale dintre om și univers/divinitate. Puritatea relației nu intră aici în discuție, putem porni de la premisa că ea se poate oricînd realiza,

indiferent de condiții, în toată autenticitatea ei. Dar cum poate fi comunicată această autenticitate care nu poate avea decît o întemeiere înefabilă, de natură revelatorie?

Numai prin compromis. Poezia e un fapt de limbaj și puritatea intuițiilor și actelor contemplative care-i constituie substanța nu poate fi cu adevărat pusă în termeni decît prin apel la un limbaj el însuși purificat de toată zgura utilizărilor sale perisabile, contingente.

Mai mult decît atît, acest limbaj ar trebui să poată deveni o realitate mai degrabă muzicală decît gramaticală, pentru că poezia pură obligă – pentru a putea comunica ceea ce are de comunicat – la instituirea unei semantici fonetice sau a unei acustici semantice pe care nu le mai întîlnim în nici un alt limbaj. Este lucrul acesta cu puțință? Sigur că nu, pentru că purtarea lirismului e doar o aspirație ideală a poeziei, fapt pe care Valéry însuși îl recunoaște:

Dacă această problemă paradoxală s-ar putea rezolva în întregime, adică dacă poetul ar ajunge să construiască opere în care n-ar mai apărea nimic din ceea ce este proză, poeme în care continuitatea muzicală nu ar fi niciodată ruptă, în care relațiile semnificațiilor ar fi c.e. inelele perpetuu asemănătoare raporturilor armonice, în care transmutarea gîndurilor unele într altele ar părea mai importantă decît orice gîndire, în care jocul figurilor ar conține realitatea subiectului, – atunci am putea vorbi de poezie pură ca despre un lucru existent.⁴⁸

Desfășurată în special la nivelul formelor de manifestare și organizare a limbajului poetic, discuția lui Valéry poate părea unilateralizatoare. Aprecierile sale asupra atitudinii poetice față de elementele vieții ne lasă, totuși, să înțelegem că poezia, ca și adevărata stare (mistică) de comuniune cu lumea, au rostul de a figura un fel de cunoaștere armonică, prin revelație, atît a individualității poetice, cît și a exteriorității sale.

Poezia pură este o poezie *absolută* „și ar trebui să înțelegem aceasta în sensul unei căutări a efectelor rezultate din relațiile cuvintelor sau mai degrabă din relațiile rezonanțelor cuvintelor între ele, ceea ce sugerează, în fond, o *explorare a întregului domeniu al sensibilității care este guvernat de limbaj*”⁴⁹.

Ideea că explorarea sensibilității și a limbajului sint, în ciuda diferenței lor de natură, demersuri consubstanțiale, ce nu pot fi realizate decît în cadrul unei unice acțiuni de cunoaștere, este extrem de prețioasă. Ea ne ajută să înțelegem și mai bine de ce poezia reflexivă este un spațiu al unei duble oglindiri: a individualității în propria sa subiectivitate și a limbajului în sinele său poetic.

În ce privește tipul de individualitate propriu acestei poezii, avem la dispoziție un fragment al lui Valéry în care descoperim o definiție care nu mai are nevoie de nici un comentariu. În punctul de plecare al operei poetice se află un eu pur care sublimează totul, inclusiv biografia celui care scrie:

Nu m-am referit niciodată ~ arată poetul ~ decît la *Eul meu Pur*, prin care înțeleg absolutul conștiinței: operația unică și uniformă de a se elibera în mod automat de tot, și în acest tot figurează chiar persoana noastră, cu istoria, particularitățile, puterile ei diverse și complezențele proprii. Compar bucuros acest *Moi Pur* cu acel prețios *zéro de l'écriture* al matematicii...⁶⁰

Eul poetic pur, individualitatea subiectivă ireductibilă devine astfel o oglindă a conștiinței în care este proiectată realitatea limbajului. Problema poeziei reflexive îmbracă simultan două aspecte: ea nu poate deveni ontologică decît în măsura în care a fost pusă în termeni lingvistici și nu poate fi rezolvată lingvistic fără apel la armătura ei ontologică. Poemul modern este un obiect în sine, așa cum susțin Mallarmé, Gottfried Benn, Ungaretti și Valéry însuși, pentru că și ceea ce-l face posibil ~ revelația epifanică a raporturilor speciale, sustrase temporalității, dintre subiectul uman și lume ~ reprezintă tot o stare în sine, închisă în propria ei metafizică.

SISTEMATIZARE. Datele culese din citatele anterioare și din considerațiile ce le-au însoțit pot fi acum sistematizate. Căci dacă îi vom da dreptate lui Paul Valéry, spunind că poezia pură este, la urma urmelor, ceva imposibil în realitate, va trebui, totuși, să admitem că poezia reflexivă este cea mai îndreptățită formă de aspirație a lirismului spre descoperirea substanței sale absolute.

Care sînt nivelele, mijloacele, modalitățile prin care se afirmă această aspirație?

Poezia reflexivă înseamnă o îndepărtare a limbajului poetic de norma comunicării uzuale dusă pînă în punctul în care însăși garanția lingvistică a acestei îndepărtări devine obiect de meditație. Plecînd de la cuvinte în înfățișarea lor obișnuită, ajungînd la formele pure (metaforice, geometrice, metafizice etc.) ale rostirii, poezia reflexivă întilnește implacabil, în drumul ei, tăcerea, neantul, indicibilul, limite pe care nu se mulțumește doar să le identifice, ci pe care se simte de multe ori obligată și să le facă palpabile, integrîndu-le în chiar substanța sa.

Poezia reflexivă marchează și un refuz îndirjit al tuturor aspectelor vieții practice. Ea disprețuiește realismul, socialitatea, colocvialitatea, biografia, materia lucrurilor, sentimentele și senzațiile în manifestarea lor empirică, circumstanțială. Fiînd o poezie anti-realistă, poezia reflexivă e și o poezie impersonală, ostilă, arogantă, învăluită în răceala și misterul propriei sale unicități.

În sensul acesta, se poate într-adevăr spune că această poezie nu e făcută pentru a comunica, pentru că ea nu e făcută pentru a se deschide în vreun fel spre exterior. Rațiunea existenței sale se află depozitată în etanșietatea propriului ei limbaj, natura ei ermetică fiind adevărata ei natură fiziologică. Despre o fiziologie propriu-zisă a acestei poezii nu se poate însă vorbi. Vasele ei de singe nu se văd, anatomia sa organică e ascunsă, pentru că tensiunile ei esențiale rezultă

din operațiile de eviscerare și dematerializare a datelor primare ale „inspirației”, inclusiv prin purificarea acustică a cuvintelor din care trebuie să dispară toate zgomotele realului. Poezia reflexivă e obsedată de muzică. Ea devine un spațiu în care cuvintele își pierd conturul, intrând în rezonanțe reciproce, în care sensurile manifestă tendința de a se topi într-o unică realitate semantică obscură, armonică sau dizarmonică.

Această realitate semantică e una a stărilor interioare, a unei subiectivități fascinate de propria ei unicitate, pentru care formele metaforice ale limbajului nu sînt niciodată satisfăcătoare, pentru că ele nu pot deveni suficient de subiective. Iată de ce mesajele poeziei reflexive sînt întotdeauna dificile, încifrate, absconse și de ce ea pare destinată exclusiv unui cititor dacă nu educat, cel puțin capabil de acte de contemplație metafizică, prin abstragerea din contingent și din raționalitatea limbajului imediat.

Am încercat să ating în acest scurt rezumat toate cele cinci dimensiuni fundamentale ale poeziei. Să facem în continuare efortul de a le privi cu și mai multă atenție, valorificînd, în măsura posibilului, și unele observații de detaliu acumulate în capitolele anterioare.

Poezia reflexivă este o formă lirică închisă. Această închidere nu poate fi gîndită și analizată în afara ideii de subiectivitate. Ne aflăm în spațiul unei individualități narcisiste și egocentrice care încearcă să ajungă la propria identitate prin coborîrea spre straturile tot mai adînci ale interiorității, ceea ce înseamnă și o distanțare din ce în ce mai pronunțată a limbajului poeziei de formele transparente ale limbajului public.

Într-un capitol anterior am arătat că există mai multe straturi ale sinelui și că procesul de constituire a subiectivității ca dimensiune specifică omului lumii moderne echivalează cu operația progresivă de descoperire și configurare a acestor straturi. Am vorbit despre o subiectivitate transcendentală, mistică, metafizică, simbolică, infra-psihică, transrațională. Distincțiile mele nu au avut pretenția unei sistematizări definitive sau a epuizării formelor posibile. Cu siguranță că putem vorbi și despre alte nivele ale subiectivității.

Să consemnăm însă și următorul paradox al poeziei reflexive: organizarea interioară a eului e, în cazul ei, simultan, și o formă de organizare exterioară a lumii. Existența implică cunoașterea. În poezie ontologia și gnoseologia sînt aspecte care nu pot fi gîndite separat decît teoretic, în operațiile de interpretare pe text. Mai ales în cazul poeziei reflexive e nevoie să scoatem în evidență nonperinența dualismului eu – lume. În acest spațiu, căutarea de sine a eului se confundă, în cele din urmă, cu aspirația lui de a se contopi cu o instanță exterioară (Dumnezeu, Natura, Logos-ul, inconștientul colectiv etc.), anistorică și atemporală. Căutarea de sine echivalează, prin urmare,

cu dorința descoperirii unei esențe ascunse a existenței, cu funcție de factor motivant al întregului demers poetic.

Un alt aspect încă insuficient de bine clarificat e acela al impersonalității eului care se afirmă în spațiul poeziei reflexive. Acest eu devine impersonal nu pentru că el ar urmări să-și pună sub semnul întrebării ireductibilitatea, ci pentru că el încearcă să se desprindă de condiționările empirice ale biograficului și contingentului. Eul acesta e impersonal, în măsura în care el a devenit artistic, în sensul distincției lui Proust. E impersonal pentru că e esențial. E obiectiv în sensul realismului filosofic care postulează, dincolo de ceea ce putem vedea și simți, o lume de esențe transemirice, la care nu se poate ajunge decît prin descoperirea unui limbaj original, al perfecte corespondențe semn – obiect.

Dar obiectivitatea aceasta a eului poetic e, pe de altă parte, tot ce poate fi mai străin cititorului – un *outsider* prin definiție al textului. În mod normal, această obiectivitate e o obiectivitate secretă, care nu poate fi atinsă oricum, pe care nu o poate atinge oricine, la care nu se poate ajunge decît printr-un demers interior deosebit de exigent. În ce-l privește pe creatorul de poezie, el nu cunoaște de la bun început locul și forma acestei obiectivități esențiale și de aceea discursul lui devine un mijloc de a o căuta și descoperi.

Putem acum discuta și problema imaginației, a fanteziei creatoare (în sensul lui Coleridge) sau dictatoriale (în sensul lui Hugo Friedrich). Lirica reflexivă e circumscripă unei ontologii ideale, utopică și proiectivă începînd chiar cu datele ei fundamentale. Imaginația și fantezia sînt soluții textuale, care nu modifică realul ci atitudinea subiectului față de real.

Autoiluzionarea e deliberată și aici ar trebui să observăm încă o dată că singură poezia lui Rimbaud din *Iluminări* e o poezie a unei ontologii reale, pentru că, înainte de a se manifesta lingvistic, ea se manifestă psihic și corporal, fiind expresia textuală a halucinației, și nu a imaginației. Suprarealismul e deja un compromis între limbaj și subconștient, pentru că el interpretează subconștientul după modelul limbajului.

Cît despre ideea lui Gottfried Benn că poezia modernă e „încercarea artei de a se trăi pe sine” ca pe un nou conținut, promovînd, într-o lume lipsită de transcendență, „transcendența plăcerii creatoare”, aceasta e recunoașterea finală a unui eșec. Idealismul imaginației nu duce nicăieri, imaginația nu poate produce decît artă, poezie, o lume de cuvinte. A fost nevoie de mai bine de o sută de ani de căutare disperată a unei soluții existențiale, pentru a se înțelege în cele din urmă că premisa romantică a unei lumi *reale* la care se poate ajunge prin imaginație și fantezie e o premisă falsă, pur artistică.

POEZIA ȘI GNOZA. Să vedem mai îndeaproape ce înseamnă aici „pur artistic”. Am ajuns într-un punct în care nu mai putem evita apropierea poeziei de gnoză, cabală și alchimie.

Gnoza e o formă de cunoaștere care încearcă să se sustragă atit pozitivismului rațional al științelor, cit și dogmelor religioase ale credinței, pornind, totuși, de la o premisă mistică, anume aceea că lumea e forma încifrată a lui Dumnezeu și că aceeași încifrare caracterizează și limbajul uman, în el aflindu-se ascuns logosul primordial. Drumul cunoașterii ar fi acela de la descifrarea limbajului la descifrarea lumii. Or, privite din exterior, de pe poziția cititorului, toate aceste eforturi de căutare a limbajului divin în substanța încifrată a limbajului comun – eforturi vizibile în scrierile lui John Dee, Jakob Bohme, Athanasius Kircher, Raymundus Lullus și alții⁵¹ -, se constituie într-un metalimbaj ermetic, opac, reprezentînd el însuși o formă încifrată.

Poezia reflexivă se află, și ea, exact în această situație. Mijloacele ei lingvistice sînt și mijloacele gnozei. Metafora și simbolul nu aparțin doar poeziei, ci oricărei forme de cunoaștere. Poate că singura deosebire de esență dintre gnoză și poezie e aceea că în timp ce prima aspiră să fie o adevărată știință care trece dincolo de subiect, cea de-a doua vrea să rămînă o pură știință a subiectului, devenind, în același timp, și o știință a limbajului subiectiv.

Acest limbaj înseamnă în mod deliberat metaforă, simbol, viziune, hiperbolă, ambiguitate, plurisemantism, pentru că potențele gnostice ale limbajului se află ascunse prin definiție în conotațiile sale și nu în aspectele sale denotative care, teoretic cel puțin, reprezintă valorile tuturor. Dar acest limbaj mai înseamnă și muzică, incantație, magie sonoră, vrajă semantică, pentru că el nu este un limbaj rațional. Nu rațiunea e aceea care asigură mijloacele de acces la esențe.

Aici apare încă o deosebire importantă a poeziei față de gnoză, pentru că gnoza, chiar dacă bazată pe revelație, se dorește o întreprindere sistematică, riguroasă, coerentă. În cazul poeziei, putem vorbi cel mult despre o coerență a subiectului care se caută și se descoperă, într-o sistematică a imprevizibilului și într-un plan de valori simbolice de extracție personală.

Dar poezia e supusă unui dublu scop: ontologic și artistic. Motivarea actului de întemeiere a subiectului se leagă inextricabil de motivarea limbajului prin care acest subiect se face cunoscut. Și dacă la început (în romantism, simbolism și ermetismul mallarméean) limbajul e motivat în sens gnostic, cu timpul motivarea devine o simplă problemă artistică.

Feul în care înțelege poezia Valéry nu are legătură cu gnoza, ci cu estetica. Dacă starea primordială a limbajului și puterea orică a cuvintelor nu mai pot fi redobîndite, cel puțin poezia poate oferi iluzia acestei regăsiri.

Dacă poezia nu-l poate conduce pe cititor la revelație, cel puțin ea îi poate oferi acestuia iluzia unui spațiu al revelației posibile. Iată în ce constă aspectul sărbătoresc al limbajului poeziei: în caracterul său iluzoriu (lipsit de realitate dar creator de iluzie), teatralizat, spectacular.

DISTANȚAREA ȘI ÎNCHIDEREA. Mobilizarea procedeele fonetice, morfologice, sintactice și semantice – cele existente și cele inventate – și relaționarea lor în cadrul aceluiasi text transformă limbajul poetic într-un spectacol prezentat ca atare. Acest spectacol presupune o anume regie, un joc al elementelor aduse în scenă, conștiința faptului că el este cu adevărat un spectacol avîndu-și explicația în sine. Limbajul poeziei ajunge astfel la autocontemplație. Mecanismele sale, distincte de mecanismele vorbirii uzuale, l-au transformat într-un fel de mașinărie semantică autonomă, autosuficientă.

Dacă ontologia pură nu este cu puțință, atunci este cu puțință frumusețea pură. Ne reîntoarcem astfel la textul lui Valéry. Subiectul pe care îl are în vedere poetul francez este subiectul guvernat de limbajul poeziei. Arta pentru artă e un principiu pe care poezia reflexivă și l-a însușit și-l respectă. Ea este un simulacru abstract al realității și, prin urmare, o realitate în sine, avîndu-și propria ei frumusețe de obiect unic. Considerațiile lui Valéry din articolul examinat mai înainte pot fi acum completate cu aceste distincții, care le nuanțează:

Ceea ce este făcut din *elemente frumoase* și numai din astfel de elemente, aceasta este poezia.

Dar ce sînt aceste elemente? Sînt elementele din limbaj care *din ele însele se regenerează și sînt reexcitate* de propriul lor efect. Astfel, sensul cuvîntelor care le compun nu anulează figura acestor cuvinte – lăta, între paranteze, de ce obscuritatea și poezia au astfel de raporturi. Ce este obscur? Dacă nu discursul care creează dificultăți pentru a dispărea în fața semnificației sale.

Un vers frumos se respune el însuși și rămîne parcă imbinat cu sensul, pe jumătate preferabil acestuia – fără încetare origine a lui.

Aceste elemente frumoase sînt, din punct de vedere energetic, ca și complete (instabile) prin intermediul unui sistem uman...

Să uimești, să provoci, să sporești – sa te regenerezi – să închizi dorința pe care ai deschis-o și să redeschizi această dorință...³²

Putem acum vedea că două sînt mișcările fundamentale care premeditează existența poeziei reflexive: distanțarea și închiderea. În cadrul acestor mișcări apare implacabil și problema cititorului. Îndepărtarea poeziei față de limba comună poate deveni atît de pronunțată, încît ea să ajungă deținătoarea nu doar a unui vocabular aflat dincolo de dicționare, într-un spațiu al conotației ireductibile, ci și a unei gramatici secrete, ermetice. Se ajunge astfel la situația în care codul poetic nu mai poate fi abordat grație unor deprinderi prealabile de lectură, bazate pe funcționarea codului lingvistic general. Cititorul e

complet dezarmat. El are nevoie de două chei de lectură: una gramaticală, care să-i dea sentimentul că descifrează corect textul pe care îl are în față, și alta ontologică, prin care să poată intra în rezonanță cu mesajul transmis.

Cum pot fi dobândite aceste chei? Prin familiarizarea cu scopurile și formele acestei poezii, prin educație și cultură poetică, dar, mai ales, prin practica unei lecturi de abandonare în voia textului, accentuând emoția în dauna înțelegerii. Toate aceste elemente nu sînt însă suficiente. Buna funcționare a poeziei reflexive pretinde instituirea între text și cititor a unui filtru de protecție: comentariul hermeneutic. Mai mult decît în celelalte cazuri, poezia reflexivă își dublează existența printr-o explicație. Această manifestare a sensului în dublu plan (poetic și critic) e normală. Fiind o poezie literală dezvoltată în regimul conotației, poezia reflexivă nu poate spune decît ceea ce spune. Ea nu poate fi tradusă într-un alt limbaj, dar ea poate fi recreată, re trăită. Și atunci rolul textelor explicative și hermeneutice e acela de a reconstitui treptele succesive ale experienței poetice originare.

Închisă prin toate mijloacele asupra poprici sale naturi, poezia reflexivă devine spațiul de afirmare a unor mesaje în permanență deschise. Ea își bazează existența pe sensuri deliberat incontrollabile, pe efectele iraționale ale substanței sale sonore. Ea este – cum spunea cu o altă ocazie Valéry – „o ezitare prelungită între sunet și sens”⁵³.

Această afirmație trebuie înțeleasă și astfel: poezia reflexivă e fascinată atît de rigorile acustice ale versificației, cît și de libertățile expresive ale textului de tip *discursus*. Îndoită fascinație care explică frecvența manifestare în spațiul acestei poezii a unei tensiuni irezolvabile: aceea dintre armonia formei și disonanța conținutului. Structura liricii moderne – considerînd că poezia reflexivă corespunde, cu mici excepții, modelului propus de Hugo Friedrich în cartea sa – e contradictorie și paradoxală. Ea caută totalitatea în cadrul unei poetici a fragmentării, speră să ajungă la adevărata natură a limbajului prin intermediul unor tehnici retorice perfect controlate, vrea să exprime prezentul unei stări, al unui sentiment sau al unei intuiții în tipare sustrate prezentului, reprezintă o formă de artă care ar dori să fie o formă de existență.

4. POEZIA TRANZITIVĂ

CÎTĂ DREPTATE ARE ELIOT?

Orice revoluție în domeniul poeziei poate fi, și uneori poate anunța, o revenire la limba vorbită. Aceasta e revoluția pe care a propovăduit-o Wordsworth în prefața lui și avea dreptate: dar aceeași revoluție a fost reahzată, cu un secol înainte, de către Oldham, Waller, Denham și Dryden; și aceeași revoluție a urmat cu un secol mai târziu. Cei care vin după revoluție dezvoltă noul idiom într-o direcție sau alta; îi dau

lustru sau îl perfecționează; între timp limba vorbită continuă să se schimbe și limbajul poetic se demodează [...] Nici o poezie nu are, desigur, un limbaj identic cu acela pe care poetul îl vorbește și îl aude, dar trebuie să fie într-o astfel de legătură cu limba vorbită a timpului, încât cel care o ascultă sau o citește să poată spune: „așa ar trebui să vorbesc dacă aș ști să vorbesc poetic”.³⁴

Făcînd parte dintr-un eseu al lui T.S. Eliot din 1942, intitulat *Muzica poeziei*, aceste constatări – adevărate doar pe jumătate, cum voi încerca să dovedesc mai departe – se pot constitui într-o bună ocazie pentru recapitularea sintetică a trăsăturilor poeziei tranzitive, așa cum au fost ele evidențiate pînă acum. Să observăm mai întîi că părerile lui Eliot contrazic concepția despre regimul de existență al limbajului poetic pe care o susține Valéry în studiul examinat anterior. Putem spune, fără nici o ezitare, că toate formele istorice de poezie manifestă la un moment dat dorința de a se apropia de limba vorbită?

Am arătat în citeva rînduri că poezia modernă e obsedată și de o transformare radicală a codului lingvistic general, urmărind să dobîndească pentru discursul poetic o altă gramatică, un alt tip de spunere decît cele îndeobște utilizate. Faptul acesta se petrece printr-o distanțare programatică de comunicarea uzuală. Am văzut că tot ceea ce spune Valéry despre poezia pură nu are nici o legătură cu această comunicare, ceea ce nu face ideile sale mai puțin revoluționare.

Vorbînd în esul său despre revoluția poetică a limbajului, T.S. Eliot ar trebui să susțină punctul de vedere al unui poet modern în cunoștință de cauză, care știe adică și cum gîndea Mallarmé poezia și ce au urmărit prin manifestele și textele lor poetice futuriștii, dadaiștii și suprarcaलिष्टii. Se pare că în nici un caz ei nu au urmărit o reapropiere a poeziei de limba vorbită. Sigur că Eliot cunoștea bine și principiile imagismului și gîndirea teoretică a lui Pound – debitoare ideii că poezia nu se poate naște decît din humusul viu al limbii –, la care parțial a și aderat, dar observațiile lui reproduse mai sus nu au deloc un aer *pro domo sua*. Ele nu se constituie într-un argument pentru propria sa poezie, ci par afirmate cu toată obiectivitatea.

Unde greșește atunci T.S. Eliot? În ce măsură are el dreptate?

E posibil ca afirmațiile sale să se dovedească valabile raportate doar la spațiul poetic englez și american, aparținînd unei culturi prin definiție mai pragmatică, mai empirică, mai puțin sofisticată metafizic. Pe de altă parte, trebuie să observăm că apropierea poeziei de limba vorbită nu este decît rareori o revoluție dar întotdeauna o mișcare firească. Există un spirit al limbii, un standard semantico-sintactic determinat istoric, specific oricărei colectivități umane, de care poezia nu poate face abstracție, oricît de pure ar fi idealurile ei.

Chiar dacă animată de voința unei nete separări de vorbirea comună, pentru a nu rămîne din punct de vedere lingvistic anacronică, poezia e obligată să se supună acestui standard. Iată ce spune Mikel Dufrenne:

Nici cuvîntul, nici gîndirea nu se află vreodată în stăpînirea totală a limbajului; și chiar dacă limba nu evoluează decît în măsura în care e vorbită, ea păstrează în fiecare moment din evoluția sa o autonomie suverană pe care orice vorbitor o recunoaște implicit. Iată de ce limba reprezintă un destin și pentru poezie: orice libertăți și-ar permuta poetul, el e mereu în plinul limbajului și vom vedea ca strădania sa vizează mai curînd să restaureze demnitatea inițială a limbajului, lăsîndu-i inițiativa, decît să-l țină în stare de supunere ca pe o uncălță.⁵⁵

Poate că acesta e adevărul pe care îl are în vedere și Eliot în observațiile sale, deși fragmentul citat mai sus pare să spună mai mult decît atît. Pentru că poetul englez nu vede în apropierea de limba vorbită un necesar proces de depoetizare a vocabularului poeziei în vederea recuperării unor funcții ale sale pe care orice retorică ajunge să le oculteze, ci doar o modalitate de păstrare, într-un limbaj mai proaspăt, a trăsăturilor sale specifice.

Aceasta înseamnă, totuși, că revoluția propovăduită de Wordsworth nu a fost realizată cu un secol înainte și de Dryden. Pe Wordsworth nu l-a interesat doar modificarea limbajului, atins de artificialitate și manierism, al poeziei vremii sale. Prefața sa aduce o fundamentală răsturnare de concepție asupra poeziei și același lucru e valabil și pentru prefața lui Whitman la volumul *Fire de iarbă*. Cele două texte programatice pun în discuție și problema reprezentării realității, și condiția subiectului poetic și relația poeziei cu cititorul. E vorba aici de o nouă viziune asupra scopurilor poeziei, nu de o simplă înlocuire a unui instrumentar poetic sau altul.

În ce privește viziunea lui Eliot despre propria sa poezie, aceasta e departe de ideea tranzitivității actului poetic. Eliot este, într-adevăr, adeptul unei poezii conduse pe făgașul unei gramatici normale, în directă legătură cu limba vie a comunicării zilnice, însă mai departe totul e gîdit în regimul psihic și semantic al „corelativului obiectiv”, care obscurizează limbajul, în loc să-l facă mai transparent.

În sfîrșit, trebuie să recunoaștem că poezia lui Wordsworth se află mult sub nivelul intuițiilor sale teoretice și că faptul acesta îl face insuficient de convingător, apropiîndu-l de ceilalți poeți ai discursului direct care i-au premers. Să remarcăm și că intuițiile sale din celebra prefață sint exprimate în forme prea generale, după o logică și într-o sintaxă destul de capricioase și lipsite, pe alocuri, de necesarele nuanțări, ceea ce, în timp, le-a micșorat puterea de penetrație.

În ce-l privește pe Whitman, situația e și mai grăitoare, pentru că aserțiunile sale teoretice îmbracă nu o dată forme poetice și ele se topesc în pasta unui discurs de factura poemului în proză, fapt care le face cu atît mai irelevante. În acest punct sîntem obligați să recunoaștem că propozițiile lui Novalis și Poe, Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé au avut o forță de impact mult mai mare în spațiul teoretic al poeziei reflexive, și asta începînd chiar de la felul în care ele au fost formulate.

Un alt adevăr mai e și acela că fizionomia poeziei tranzitive devine pregnantă abia astăzi, în contextul evidentei epuizări a substanței și

formelor modelului poetic descris în subcapitolul anterior. Dată fiind această situație, prefața lui Wordsworth rămîne un text fundamental pe care teoria actuală a poeziei e obligată să-l redescopere și să-l regîndească. Textele lui Whitman pretind și ele o nouă lectură, și asta chiar în contextul teoriilor postmoderne despre poezie. Dacă e adevărat că postmodernismul înseamnă, într-un sector al lui, și miza pe valorile individualității obiective, pe autobiografie și experiența directă, pe simplificarea formelor și renunțarea la retorică, atunci poezia tranzitivă nu poate fi eliminată din discuțiile despre poezia momentului actual.

MENTALITATEA TRANZITIVĂ. Istoria poeziei tranzitive coboară – s-a văzut asta – pînă la începuturile secolului trecut. E vorba de o istorie ocultată de romantism, simbolism și suprarrealism – forme diferite, evolutive ale unei mentalități poetice pe care am numit-o aici reflexivă. Această mentalitate s-a afirmat cu alîta spectaculozitate și amploare, încît trăsăturile sale au ajuns sinonime cu însăși ideea de poezie, întrefîinînd și mitul unei esențe a poeziei.

Am arătat în partea liminară a acestei cercetări că acest mit presupune – așa cum se întîmplă cu orice mit – ignorarea caracterului istoric al faptelor estetice. Mai departe, am făcut constatarea că încă de la începuturile modernismului a existat și o mentalitate poetică subterană, antisimbolică și antimetafizică, implantată în prezent și istorie și preocupată de apropierea de cititor și de problemele omului comun. Am încercat într-un capitol separat să evidențiez principalele ei momente, unele programatice, altele mai puțin, să-i prezint acolo pe cîțiva dintre poeți care mi s-au părut mai reprezentativi.

Selecția acestor autori, ordonarea subcapitolelor care le-au fost dedicate au urmărit diacronic să arate că există o mentalitate tranzitivă unitară, coerentă, bazată pe principii recurente și construindu-și spații tematice și stilistice în care Bacovia se întîlnește cu Montale, Mandelștam cu Robert Lowell, Brecht cu W.C. Williams sau Ponge cu obiectiviștii americani ai anilor '30-'40 ai secolului trecut. Putem astfel presupune că în spatele acestor apropieri deloc întîmplătoare se află liniile de forță ale unei mentalități poetice moderne alternative.

Această mentalitate e, și ea, produsul unei raportări ontologice la lume, își are și ea propriile sale valori și limite, propriile sale tensiuni irezolvabile, ca și mentalitatea reflexivă. Și ea caută moduri cît mai satisfăcătoare de structurare a lumii în relație cu un adevăr ideal, de evidență individuală, însă într-un regim de reprezentare a individualității care scoate în evidență atît existența unului în multiplu, cît și a multiplului în unu.

În sfîrșit, trebuie spus că poezia tranzitivă evoluează istoric și se confirmă tipologic, într-o configurație ale cărei elemente ne stau deja la dispoziție, pentru că ele se află risipite în spațiul mare al discuției de pînă acum. Merită să încercăm în continuare să generalizăm datele

pe care le-am obținut, schițând astfel un model care se poate dovedi util în efortul de a înțelege poezia tranzitivă, oricât ar fi acest model de abstract și de aproximativ.

APROPIEREA ȘI DESCHIDEREA. Raportată la existența și vorbirea de zi cu zi, poezia tranzitivă e o poezie a deschiderii și a apropierii. Eul poetic e antrenat într-o mișcare de extrovertire a datelor sale. El îmbracă formele unei individualități obiective și își constituie demersul poetic în funcție de niște valori fie ale comunității sociale, fie ale individului comun.

Individualitatea obiectivă socială este o instanță față de care se subsumează creația acelor poeți ce acordă poeziei lor funcții umanitare, ideologice, politice. Apar aici probleme de morală colectivă, aparținând spiritului civic sau vizind educația, conștiința istorică, formarea unor convingeri. Anecdotică e implicită, ca și epicizarea discursului. Uneori determinările exterioare conștiinței poetice sînt atît de puternice, că această poezie ajunge să aibă un simplu caracter ocazional, perisabil, propagandistic chiar. Dar este poezia exhortativă din toate literaturile care s-au confruntat cu fenomenul politizării poeziei sau poezia proletcultistă a Europei lagărului comunist un caz al poeziei tranzitive, chiar dacă cel mai deplorabil? Putem ignora în această discuție derapajele ideologice ale unor poeți ca Brecht, Maiakovski, Nazim Hikmet, Seferis, Neruda?

Părerea mea e că propaganda poate să se facă la fel de bine și într-un discurs metaforic și obscur, de factură suprarealistă, ca în cazul lui Aragon și Éluard. Tranzitivitatea nu conduce implacabil la o ideologie politică de stînga și, pe de altă parte, nu orice poet care vorbește pe înțelesul tuturor este prin definiție un democrat.

Ontologia poetului tranzitiv se întemeiază cu precădere pe valori personale, intime, existențiale, etalate însă în limbaj public, în aspectele lor valabile pentru toată lumea. Acestea sînt valorile vieții de fiecare zi, ale existenței cotidiene, sînt valorile clipei sau ale istoriei, datele semnificative ale unui contingent asumat. Individualitatea obiectivă își descoperă spațiul său de afirmare a particular-umanului în biografie și autobiografie, în experiența directă a realității. Parcursul vieții unui om de rînd se poate astfel dovedi modelul cel mai îndreptățit al destinului omului modern care își ia în serios condiția sa de anonim. Prin dezideratele sale teleologice, biografismul transferă instanțele supradeterminative ale existenței din planul fizic al experienței empirice într-o metafizică destinală. Se manifestă aici nevoia unei transcendențe a imanenței și conștiința resemnativă a imposibilității transcendenței divine sau mistice⁵⁶. Trebuie să avem în vedere, apoi, și o individualitate perceptivă sau senzorială – ca în poezia obiectiviștilor, a lui Theodore Roethke sau a lui Francis Ponge – limitată la prezența și pregnanța obiectelor. În general vorbind, eul

poeziei tranzitive își constituie identitatea grație unor convingeri de natură pozitivistă și empirică, deși nici aspirațiile sale metacontingente nu sînt excluse.

Deschiderea spre existență a poetului tranzitiv este totală. Extensivă sau intensivă, explorarea lumii și a vieții obișnuite devine o aventură la fel de pasionantă ca și aceea comandată de principiile imaginației sau ale fanteziei. E adevărat că de multe ori această explorare se poate trezi în fața unui simulacru de existență. Aventura nu rămîne astfel mai puțin dramatică și mai puțin profitabilă. În poezia tranzitivă realitatea are o singură dimensiune certă: propria ei suprafață. Această dimensiune poate însemna, după caz, diversitate sau stereotipic, diferență sau repetiție, sau și una și alta în același timp.

Chiar dacă nu sînt provocate de meditația asupra poeziei, aceste observații ale lui Gilles Deleuze arată indirect cît de inconfortabilă e condiția poetului care-și propune să atace realitatea frontal, în identitatea sa continuu evanescentă, încercînd s-o transforme într-o imagine plauzibilă:

Viața noastră modernă e de așa natura încît, confrunțați cu cele mai mecanice, mai stereotipe repetiții, în afara și înăuntrul nostru, nu încetăm o clipă să extragem din ele mici diferențe, variante și modificări. Și invers, repetiții tainice, deghizate și neștiute, animate de perpetua deplasare a unei diferențe, restituie în noi și în afara noastră repetiții goale, mecanice, stereotipice. [...] Sarcina vieții constă în a face să coexiste toate repetițiile în spațiul de distribuție a diferenței.⁵⁷

Poezia e însă obsedată de identic, de ceea ce poate fi reprezentat și recunoscut. Există astfel o poezie tranzitivă a perpetuului miracol cotidian, tot așa cum există o poezie tranzitivă a monotoniei existențiale. Două exemple clare: O'Hara și Bacovia. Putem vorbi în continuare despre o poezie a suprafeței sociale, despre o alta a perimetrului casnic, despre o poezie a obiectelor, a relației omului cu natura, a orașului, a revoluției, a întîmplării cotidiene sau istorice etc.

FORMA ȘI SENSUL. Pactul cu realitatea al poetului tranzitiv este de cele mai multe ori un pact al adevărului, al autenticității și sincerității, al mărturiei documentare sau al mărturisirii. Dar asumarea realității nu transformă poezia tranzitivă în spațiul unor întîmplări senzaționale sau, dimpotrivă, anodine, indistincte. Această poezie nu face concurență nici reportajului, nici jurnalului de actualități, nici *talk-show*-ului mediatic, nici coloanelor de fapte diverse ale ziarelor. Ea poate fi interesată de tehnicile retorice ale acestora, dar nu se rezumă la perisabilitatea lor spectaculară. Poezia tranzitivă nu este mai puțin o poezie preocupată de valori morale și idealuri formative. Dar cîmpul de manifestare a acestora nu mai este plasat în orizontul

transcendenței, și al metaistoricului, ci în plină lumină cotidiană, în temporalitatea vieții prezente.

Nu e însă mai puțin adevărat că și valorile acestei poezii pot îmbrăca aspectul categoriilor negative. Înstrăinarea omului în societatea tehnologică de consum, depersonalizarea, criza comunicării, criza identității, masificarea conștiinței, atenuarea instinctelor vitale sînt fenomene pe care poezia tranzitivă le-a sesizat la timp, încă din secolul XIX, și le-a exprimat în termenii neliniștii și ai urgenței sau în cadrele ironiei și ale satirei. Poezia tranzitivă primește adesea forma unui discurs sarcastic, virulent, dizolvant. Dar aceasta este deja o chestiune de limbaj și în această privință sînt de făcut în continuare cîteva importante observații.

Poate părea paradoxal, dar mișcarea de apropiere de limba vorbită proprie poeziei tranzitive este o operație la fel de dificilă și plină de riscuri ca și mișcarea de îndepărtare de ea. Preocupată de transparență și forța de impact a propriilor sale mesaje, poezia tranzitivă se află în căutarea formelor esențiale ale comunicării directe.

Problema ei nu este aceea de a depăși structurile impure și prea ușor recunoscutibile ale vorbirii uzuale, ci de a mări, prin tehnici proprii, autenticitatea acestora, capacitatea lor de a transmite cît mai multă semnificație, cît mai multă „iluzie de realitate“. Aproximarea de limba instrumentală nu înseamnă în nici un caz o încercare de reducere a limbajului poeziei la trăsăturile expresiei comune. Robert Frost caută, cum am văzut, propozițiile-sunete ale limbii americane de zi cu zi, Robert Creeley e fascinat de oralitate, poezia lui William Carlos Williams tinde către colocvialitatea vorbirii obișnuite. Dar la aceste dimensiuni se ajunge prin operații succesive de decupaj, selecție, reformulare, esențializare.

Substanța poeziei tranzitive nu constă într-un eșantion ales la întîmplare din substanța nediferențiată a vieții. Poemul tranzitiv e un construct ca toate constructele estetice, și acest construct trebuie să fie nou, neașteptat, să pună pentru prima dată o problemă, să-l surprindă pe cititor, ca orice alt obiect non-utilitar. Să ne reamintim cuvintele lui Robert Frost: „Niciodată poetul nu trebuie să le ofere cititorilor ceva ce ei nu știu, ci ceva ce ei știu și nu au cuvinte să spună“.

Voința de a exprima realul, omenescul, existența imediată se izbește de o dificultate redutabilă. Limbajul obișnuit este un limbaj al recunoașterii, al stereotipurilor gîndirii și percepției, iar poetul are nevoie de un limbaj al privirii, al contactului genuin, care să poată sesiza formele de diferență ale existenței.

Și promotorii tranzitivității fac apel la unele figuri, dar nu la cele semantice în primul rînd. Metafora și comparația pot avea funcții decorative sau ironice. Metonimia ca principiu de contiguitate e un procedeu mult mai prezent. În schimb, nivelul sintactic al discursului

devine centrul de greutate al efectelor estetice. Juxtapunerea secvențelor, montarea și colarea lor, discontinuitatea și elipsa, asintaxismul și răsturnările topice, ingambamentul, jocul coordonărilor și al subordonărilor frastice sînt procedee curențe. Apar, în plus, o mulțime de procedee tipografice și cinematografice care contribuie și ele la realizarea insolitării, adică la prezentarea într-un mod neobișnuit a unei situații obișnuite. Toate acestea sînt niște forme de decupaj fenomenologic al discursului poetic.

Ele sînt promovate într-un spirit pronunțat tehnologic, ca în poezia lui Cummings, presupunînd și absorbția în text, la nivelul mesajului, a tehnicilor reclamei, ale anunțului publicitar. Nimic nu este, de fapt, natural nici în această poezie. Și aceste tehnici își au propriile lor coduri, dar acestea sînt codurile vieții de zi cu zi, ale existenței sociale moderne. Relația cu cititorul e păstrată, accentuată. Prin retorica ei la îndemina oricui, o astfel de poezie apelează la obișnuințele perceptive cotidiene ale cititorului.

Bazele de articulare a mesajului în cazul poeziei tranzitive sînt cu totul altele și ele facilitează o anume instantaneitate a contactului cu cititorul. Poezia reflexivă își construiește efectele în spațiul mental, dar într-un soi de ficționalitate senzo-psihică. Descifrarea raporturilor sintagmatice dintre cuvinte permite sesizarea valorilor lor paradigmactice și transformarea acestora în simboluri, sensuri, imagini. Dar aceste imagini nu au nimic comun cu sensibilitatea profană a cititorului. Proiectîndu-le în psihicul său, cititorul descoperă că a venit în contact cu ceea ce Hugo Friedrich numea „irealitatea senzorială”. Aceste imagini nu au un referent identificabil. Poezia reflexivă se adresează imaginației sensibilității noastre.

În schimb, putem spune că poezia tranzitivă are în vedere o sensibilitate umană reală. Primul nivel al articulării mesajului este și aici cel mental, dar de data aceasta descifrarea sa nu mai implică un consum de ipoteze asupra logicii înlănțurii cuvintelor, operație cu atît mai dificilă cu cît poezia reflexivă pune un mare accent pe ambiguitatea semantică. Absența ambiguității ușurează în textele tranzitive descifrarea sintactică. Elipsa, de exemplu, e simțită ca o modalitate mai rapidă și mai concentrată de transmitere a unui mesaj. Expri-marea eliptică e o obișnuință a vorbirii de zi cu zi. La fel, cinetismul, prim-planul, contrapunctul vizual, *enchené*-ul, insertul iconic, montajul sau colajul secvențelor sînt procedee cu care mintea și ochiul cititorului sînt deja obișnuite datorită televiziunii, cinematografului, sistemelor de publicitate și reclamă.

La nivel semantic, textul îl pune pe cititor în contact cu o lume de percepții și senzații pe care memoria trupului său nu face decît să le reactualizeze. În fond, n-ar trebui să existe persoană care să nu fi simțit într-o zi cu ploaie, asemeni lui Williams, că între o roabă udă și găinile curții există o relație inexplicabilă, misterioasă. La fel, n-ar

trebui să existe cititor care să nu-și fi dat seama, precum Kavafis, că, oriunde ar pleca, el duce cu sine amintirea orașului în care s-a născut. Un poem cum este poemul lui Tom Rawolth despre zilele săptămînii ar fi putea fi scris de orice locuitor al lumii moderne.

Poezia tranzitivă se adresează acuității sensibilității noastre, memoriei noastre reflexe, acelei zonei de tăcere corporală în care relațiile noastre cu concretul lumii sînt tot timpul nuanțate, reformulate și regăsite în propria lor stereotipie.

În sfîrșit, poezia tranzitivă îi oferă cu adevărat cititorului accesul la un cod comun cu cel care scrie. Cititorul face parte din aceeași lume în care se află și poetul, îi împărtășește condiția, îi cunoaște dinainte determinările.

PRELUCRAREA FĂRĂ ATRIBUIRE DE SENS. Nu putem încheia această discuție fără prezentarea unei viziuni despre poezie apărute în spațiul criticii românești și aparținîndu-i lui Eugen Negrici, care prezintă destule puncte comune cu unele aspecte ale tipologiei propuse aici.

Nu voi intra în amănuntele acestei viziuni, întemeiate, ca și teoria lui Bousoño, pe ideea că poezia înseamnă modificare, transformare a unui limbaj într-un alt limbaj. Eugen Negrici consideră că procesul de producere a poeziei se materializează în operații de *prelucrare*, *transfigurare* și *substituire*. În cadrul poeziei care constă în operații de prelucrare „se constată o transcendere brutală a realului executată la sfîrșitul textului, ca și o prezență îndeajuns de clară a ideii subordonatoare în direcția căreia se canalizează, fără etapă de tranziție, semnificația”⁵⁸. Prelucrarea poate fi „cu atribuire de sens” (ca în volumul *Poeme luminii* al lui Blaga), „cu mediere de sens” (ca în ciclul *Joc Secund* al lui Ion Barbu) și „fără atribuire de sens (atribuire zero)” (ca în poezia lui Constantin Abăluță, Marin Sorescu, Petre Stoica – numele citate de critic).

Dintre aceste trei modalități ne interesează firește ultima, care conduce la apariția unei poezii „constataive, descriptive și impersonale”⁵⁹. Voi prezenta în continuare, pe scurt, felul în care descrie criticul acest tip de poezie care, după părerea mea, e o variantă clară de poezie tranzitivă.

Elementele constitutive ale acestei poezii aparțin percepției concrete, fenomenale. Gîndirea poetului nu controlează semnificația discursului, ea nu atribuie sensuri, nu transfigurează ceea ce există deja:

Poetul va spune neutru ce îi e dat să vadă sau va mărturisi detașat ce îi e dat să simtă, să traiască. Configurația materiei lui poetice nu va indica o direcție anume a valorificării și nu va purta semnele intensificării. *Simplex apprehensio* care reflectă obiectul, poezia presupune, în acest caz, doar o transpoziție – o *adaequatio rei*.

Subiectul se efasează sau dispare în spatele obiectului, care, astfel, e reprezentat empiric.⁶⁰

În continuare, criticul arată că acest tip de poezie implică orientarea spre realitate, ea fiind un simptom al dorinței de adevăr. În literatura română a anilor '80, apariția acestei poezii „cu atribuire zero” e semnul unei sensibilități poetice obosite de speculația metafizică și de inflația de imagini mitic-simbolice. Ea nu mai tolerează „minciuna” literaturii (și mai ales – ne lasă Eugen Negrici să citim printre rinduri – minciuna ideologică) și urmărește să se întoarcă la soliditatea realului, la obiecte și la întâmplările mărunte ale vieții. E însetată de autenticitate și de omenesc și știe să-și prețuiască cititorul:

Între subiect și obiect și între produs și destinatar funcționează mai ales coduri de recunoaștere. Elementele planului conținutului unui cod coincid satisfăcător cu elementele planului conținutului unui alt cod.⁶¹

Pe de altă parte, această poezie nu e lipsită de caracter ocazional, documentar:

Pentru ca își propune doar să înregistreze chipul lucrurilor și întâmplărilor și să ia masca în cenă a lumii, poezia de acest fel își asumă, tot fără voie, un rol de recuperare. Zgurațite cu cruzime pozitivistă, scenele, fragmentele de viață sînt tot altele secvențe ale unui document despre o lume ce se schimbă, despre o lume ce piere.⁶²

Toate aceste observații, deosebit de exacte, se limitează din păcate doar la numele mai înainte amintite și privesc acest gen de poezie ca pe o manifestare conjuncturală. Criticului i se pare că ne aflăm înaintea unei poezii cu rol muzeistic care, prin volume ca *La liliaci* (Marin Sorescu) și *Un potop de simpatii* (Petre Stoica), surprinde procesul de degradare a civilizației rurale tradiționale.

Deși cartea lui Eugen Negrici e apărută în 1985, cînd mulți poeți tranzitivi ai generației '80 debutaseră deja, ea se ocupă în exclusivitate de poeții generațiilor '60 și '70: Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Mircea Dinescu, Constantin Abăluță, Mircea Ivănescu, Vasile Vlad, Virgil Mazilescu, Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Mircea Ciobanu. Am văzut care dintre aceștia sînt promotorii unei poezii aflate la gradul zero al atribuirii de sens. Ei sînt în mod clar niște reprezentanți ai poeticii tranzitivității, fără a se deosebi, totuși, prea mult – cum încearcă să demonstreze criticul – de Virgil Mazilescu sau Mircea Ivănescu.

O altă observație care i se poate face lui Eugen Negrici e aceea că, în ciuda acurateții și complexității modelului pe care el ni-l propune, acesta are un prea pronunțat caracter local, trimiterile – nu doar posibile, ci și necesare – la poezia europeană sau americană de aceeași factură lipsind cu totul. Faptul e regretabil, mai ales că și Constantin Abăluță, traducător din poezia americană modernă, și Petre Stoica,

traducător din poezia germană și austriacă modernă, nu sînt niște poeți „inocenți“, ci niște cunoscători ai poeziei mondiale postbelice și ai modelelor ei alternative la poezia reflexivă. Meritul lui Eugen Negrici de a fi sesizat prezența în poezia românească a anilor '80 a acestui model anti-poetic, demetaforizat și prozaizant, rămîne însă intact și el trebuie apreciat ca atare.

5. PUNCT ȘI DE LA CAPĂT

Așa cum la începutul acestei cărți am considerat că nu e nevoie de o descriere prealabilă a structurii întregului demers, nici acum, în final, nu cred că e necesar să fac o trecere în revistă a ceea ce am urmărit în cadrul lui. Dincolo de îndrăzneala de a propune această tipologie triadică, probabil imediat contestabilă, ca orice altă tipologie, concluziile devin inutile. E de ajuns caracterul abstract și general al acestei clasificări. Ar fi cu totul lipsit de eficiență să trecem mai departe și la alte generalități, și mai puțin convingătoare.

Fiind vorba în această cercetare despre poezia modernă de tip tranzitiv, scopul ei nu a fost să eroizeze modelul în discuție, dar nici să-l trateze cu indiferența obiectivă și birocratică a poeticianului de meserie.

Demersul meu se constituie, totuși, într-o pledoarie pentru includerea acestei poezii „scuturate de podoabe“ în rîndul modelelor poetice astăzi cu valoare de canon, și nu al fenomenelor marginale. Nu cred – cum încă mai cred unii critici la noi – că poezia e o expresie a unei inițiale explozii de energie semantică și existențială, redusă mai apoi, prin înaintarea în vîrstă și „înțeleptirea“ subiectului liric, la un discurs auster, sărac în elemente ornamentale, de profunzime și gravitate clasică. Tranzitivitatea discursului poetic, simplificarea lui pot fi și un efect al unei deveniri creatoare personale, dar asta nu obligatoriu. Tranzitivitatea nu este efectul unei vîrste sau al unei energii poetice deficitare.

Astăzi se nasc poeți care adoptă de la bun început simplitatea și direcția, fără nici o preocupare față de metafizică și transfigurare, pentru că ei aproape că nici nu mai au, cu excepția experimentului și a discursului ironic – forme de limbaj încă creditabile – posibilitatea unei alte opțiuni. Apoi, să nu scăpăm din vedere nici faptul că acești poeți exprimă prin poezia lor un tip de atitudine, modul lor propriu de a se raporta la substanța prezentului. Poezia tranzitivă se constituie într-un model ca și implacabil al lumii noastre.

E vorba de o lume a simultaneității și a informației electronice, a unor noi relații interumane în spațiul public (feminismul, ecologismul, *political correctness* etc.), minată înainte de o extraordinară pasiune a consumului și marcată de un deficit de identitate, fascinată de o altă

noutate a vieții, încă difuză, cultivind o transparență a umanului împinsă pînă la impudoare și grăbită să-și sabordeze propriile valori moderniste, cucerite cu atîta dificultate. E o lume care încearcă să fugă de propriile sale iluzii moștenite ale gândirii tari și ale subiectului metafizic – o lume de concepte moi, caracterizată deopotrivă prin imanență și indeterminare, obsedată de un continuu prezenteism, în care totul e trăit acum, într-o realitate devenită, prin tehnologiile electronice ale comunicării instantanee, propria ei virtualitate.

Într-un asemenea context, cantonarea în tranzitivitate poate fi înțeleasă – spre satisfacția spiritelor bolnave incurabil de metafizică – și ca o formă de așteptare a consistenței unui nou sens, ca un antrenament al sensibilității noastre răvășite pentru viitoarele performanțe în sfera unei noi transcendențe și a unei noi întemeieri a umanului. Într-un fel, – dintr-o perspectivă estetică deloc dispusă să renunțe la miturile sale esentialiste – poezia tranzitivă poate părea doar o formă provizorie de poezie, acceptată de nevoie, pînă la viitoarele adevăruri recistigate. De aceea, probabil, în ciuda tradiției pe care deja și-a constituit-o, această poezie stîrnește în continuare reacții contradictorii, de respingere brutală sau de acceptare condescendentă.

Lipsa ei de profunzime, cotidianitatea ei antiritualică, absența unor trimiteri simbolice spre adîncimile stereotipe ale spiritului trezesc suspiciunea, perplexitatea. Hermeneutica se vede suspendată din funcție. Analiza de text intră în stare de inhibiție. Critica nu mai știe la ce i-ar putea folosi limbajul ei spontan și impresionist. Stilistica se vede obligată să revizuiască încă o dată conceptul de stil. E, pe de altă parte, și extrem de dificil să vorbești despre poezia tranzitivă, cîtă vreme prejudecata expresivă și metafizică a poeticului rămîne în picioare.

Am arătat că pentru a discuta despre această poezie avem nevoie de alte noțiuni, de un alt mod de abordare și, înainte de toate, de o viziune complexă, integrativă asupra întregii poezii moderne. Intenția mea a fost și aceea de a atrage atenția asupra necesității de a revizui conceptul de modernism. El ridică mai departe mari probleme, mai ales în spațiul poeziei, dominat în continuare de modelul teoretic incrementat în ermetism, orfism și ceremonialitate simbolică al reflexivității. Or, Whitman trebuie pus alături de Baudelaire, Kavafis alături de Valéry, Lowell alături de Saint John-Perse, fie că asta ne convine sau nu, pentru că adevărul istoric al poeziei moderne nu poate fi eludat.

Abia de aici înainte poate fi cu putință și o abordare în cunoștință de cauză – prin valorificarea tuturor premiselor de care nu putem face abstracție – a postmodernismului lumii noastre suferind încă de o postmodernitate incertă.

I. Paradoxala esență

1. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, p. 101.
2. Afirmția aceasta e, cu siguranță, susceptibilă de foarte multe nuanțări și precizări. Ce este „limbajul poetic pur”? Poate fi el confundat cu „poezia pură”? Cred că aceasta din urmă este, mai degrabă, un caz al purității limbajului poetic. O constatare a lui Paul Valéry ne poate ajuta să înțelegem mai bine faptul că „imacularea” limbajului aici în discuție se confundă cu o stare „orfică”, transnoțională, a cuvintelor și a enunțului liric. După părerea autorului *Ținerei parce*, „ceea ce a fost botezat «simbolism» se reduce pur și simplu la intenția comună mai multor categorii de poeți (vrăjmașe, de altfel) de a smulge Muzicii un bun care îi aparține...” (apud Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 104). Or, se știe că tendința de muzicalizare a poeziei e simultană cu operația de epurare a vocabularului de elementele sale contingente, cu voința purificării lui extreme. Pe de altă parte, ar trebui să luăm în serios faptul că simbolismul a fost ilustrat de „mai multe categorii de poeți” și să gândim ca atare. Excluderea lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé și Verlaine din cadrul mișcării (destul de curentă – M. Raymond însuși o face) nu este poate cea mai bună soluție, pentru că în felul acesta istoria poeziei moderne s-ar complica la nesfârșit, prin nuanțări în cele din urmă derutante.

Ar fi, poate, preferabil să admitem existența unui simbolism „major” (concretizat în opera celor patru „excluzi”) și a unui „minor”, care unilateralizează cimpul poeziei și îl aservește unor scopuri estetice nu foarte clare, cam tehniciste (câci „instrumentalismul” nu este, la urma urmelor, decât un exces al „muzicismului”) și lipsit de o problematică ontologică majoră. Poeți destul de diverși, de la Jean Moréas și René Ghill la Albert Samain și Jules Laforgue, ar aparține astfel acestei direcții minore. Luând în considerare și punctul de vedere al lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne*, care descoperă în poezia secolului XX o firească prelungire a problematicei poetice și spirituale a „simbolismului major” (de notat, totuși, că romanistul german privește „simbolismul” ca pe o noțiune estetică inoperantă) acum e, poate, mai ușor de înțeles de ce limbajul poetic, așa cum îl concepem noi astăzi, pare să-și determine configurația începând doar cu cea de-a doua jumătate a secolului XIX.

Cît despre poezia anterioară simbolismului, pe care G.R. Hocke o reevaluează cu atîta aplomb în studiul său intitulat *Manierismul în literatură* (Editura Univers, București, 1977), trebuie să acceptăm paradoxul că aceasta, fără a înceta să fie o

- poezie cu valențe inedite, se constituie într-un limbaj căruia nu i se poate acorda calificativul de „poetic” decât între ghilimele, dat fiind tocmai caracterul său normat. Ideea unui limbaj poetic autonom, lasat la libera administrare a creatorului, apare abia o dată cu epoca premodernă prin creație, cînd se conturează și problematica unei eliberări ontologice a eului.
3. Cautînd o definiție a poeziei valabilă pentru mentalitatea cititorului obișnuit, cu o minimă educație școlară, Michel Butor se oprește asupra acestei formulări: „O «poezie» este un text ce se înfățișează în mod diferit de altele, înainte chiar de a-i fi înțeles semnificația, care, în carte, are o prezentare tipografică diferită, imprimată în «rînduri megale» (în secolul al XVII-lea se credea că acest lucru este o definiție suficientă), iar în afara cărții se deosebește de cuvintele obișnuite, de pildă, prin ritmul ei caracteristic. Ansamblul de mijloace întrebuintate pentru a obține această distincție prealabilă se numește prozodic” (*Romanul și poezia*, în *Repertoriu*, Editura Univers, București, 1979, p. 49).
 4. În *Lirică americană contemporană* (trad. și prefată Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu), Editura Albatros, București, 1980, p. 236.
 5. T.S. Eliot, *Patru cvartete*, Editura Univers, București, 1971, p. 19 (trad. Sorin Mărculescu).
 6. Apud Serge Fauchereau, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, București, 1974, p. 67 (trad. Ștefan Stoeneșcu și Constantin Abăluța).
 7. Jonathan Culler, *Poetics of the Lyric*, în *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge & Kegan Paul, London, 1994, p. 162.
 8. Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, București, 1965, p. 85.
 9. Apud Grupul μ, *Retorica generală*, Editura Univers, București, 1974, p. 16.
 10. Jan Mukałovsky, *Despre limbajul poetic*, în *Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1972, p. 200.
 11. *Ibidem*, p. 203. În ce l privește pe esteticianul ceh, nu trebuie să uităm faptul că viziunea lui despre poetic și estetic se modifică în timp și că de la un moment dat încolo, după desprinderea de ideile formalismului rus de care a fost puternic influențat, el va găsi literatura în strînsă corelație cu extraliterarul.
 12. Grupul μ, *op. cit.*, p. 15.
 13. T.S. Eliot, *Muzica poeziei*, în *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, p. 35.
 14. Între cele mai interesante și serioase încercări de studiere a limbajului poetic prin opoziție cu alte modalități de structurare a mesajelor trebuie amintit și volumul – celebru deja prin mulțimea opiniilor critice *pro și contra* pe care le-a declanșat – *Structure de langage poétique*, apărut în 1966 la Editura Flammarion, al lui Jean Cohen. O extrem de sumară descriere a demersului stilisticianului francez (poetica fiind, în ceea ce-l privește, o „stilistică de gen”) nu se pare aici necesară. Aceasta cu atât mai mult, cu cît Genette – la a cărui concepție despre poezie voi reveni ulterior – neagă (folosind argumente dintre cele mai convingătoare) pertinenta punctelor de vedere susținute de colegul său. Jean Cohen definește trăsăturile limbajului poetic prin raportare la proză. Fiind o transgresare a codului prozei (deși autorul însuși recunoaște că „nu e de ajuns să violezi codul pentru a scrie un poem”, p. 191), poezia este exact *antiproză*. Ipoteza că de-a lungul evoluției sale limbajul poetic s-ar caracteriza printr-o sporire crescîndă a gradului de *poeticitate* (concept căruia Jean Cohen îi atribuie un sens destul de special și restrictiv) e confirmată de analizele procentuale și statistice efectuate pe texte aparținînd clasicismului, romantismului și simbolismului. Se demonstrează că versificația, rima, epitetul, invensiunea, metafora, coordonarea sintactică sînt de fiecare dată diacronic deviate de la normele limbajului literar anterior. De la clasicism la simbolism, poezia își modifică total configurația. Mentalitatea preponderent denotativă a utilizării limbajului artistic cedează locul unei mentalități accentuat conotative. Astfel, din punct de vedere stilistic, simbolismul se caracterizează printr-un grad ridicat de violare a izocroniei frază-sunet și frază-sens în spațiul versificației, prin preferința pentru rimele non-categoriale și epitetul impertinent (logic inacceptabil) și

redundant, prin rupturi în sistemul coordonării sintactice și antepunerea determinanților lexicali. Toți acești factori sînt instrumente ale schimbării emotive de sens, ale orientării spre dimensiunea afectivă a semnificației.

Cînd, în cele din urmă, după încheierea acestui alt de strict demers analitic, Jean Cohen pune și problema unei definiții a limbajului poetic, ca realitate în sine, lucrurile sînt simplificate într-un mod greu de acceptat. Limbajul poetic este pur și simplu echivalat cu limbajul emotiv, afectiv, conotativ, opus limbajului intelectual, cognitiv al „prozei”. Dar iată cîteva dintre aserțiunile autorului: „Codul limbajului comun se bazează pe experiența internă. El rezumă asemănările sau opozițiile calitative terțiare (dintre concept, semnificat și semnificant, n.m.) așa cum le revelează sensibilitatea noastră” (p. 201); „Enunțul poetic este obiectiv fals, dar subiectiv adevărat” (p. 201); „Poetul se supune în limbajul sau unei evidențe a sentimentului care este pentru el la fel de constringătoare ca și evidența empirică. Poetul nu se lasă purtat de cuvinte. El exprimă un adevăr care nu este absurd decît din punctul de vedere al codului obiectiv...” (p. 202).

Ce ar spune T.S. Eliot, Brecht, Kavafis sau Berryman despre aceste afirmații care s-ar potrivi poeziei lor ca o mînușă de mîna stîngă pe mîna dreaptă? În 1926 Charles Bally remarcă: „...poetul aspiră la transpunerea vieții în frumos, el vrea să proiecteze în afara lui emoția proprie...” (*Le langage et la vie*). Între Charles Bally și Jean Cohen nu este decît o diferență de limbaj, nu de concepție. Cel mai curios e însă faptul că neostilisticianul francez gîndește structura limbajului poetic și premisele sale onto-psihologice ca și cum de la simbolism încoace relieful poeziei ar fi rămas neschimbat.

15. Andrei Corbea, *Despre „teme” Explorări în dimensiunea antropologică a literaturii*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 1995, p. 203.
 16. *Ibidem*.
 17. Du Marsais, *Despre tropi*, Editura Univers, București, 1981, p. 34.
 18. Tzvetan Todorov, *Tropes et figures*, în *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967, p. 115.
 19. Apud Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 117.
 20. Apud Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, București, 1973, p. 68. Formulată astfel într-o comunicare prezentată la cel de-al V-lea Congres Internațional de Lingvistică, ideea este reluată în 1940, într-o variantă care scoate și mai mult în evidență lipsa unui țel exterior al mesajului: „...scopul limbajului poetic este obținerea unui efect estetic. Funcția estetică (prezentă și în alte limbi, ca fenomen secundar) atrage după sine concentrarea atenției asupra semnului lingvistic și devine astfel fenomenul care se află exact la antipodul unei adevărate orientări spre un scop anume, așa cum este, în limbă, comunicarea” (Jan Mukaiovsky, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 197).
 21. Apud *ibidem*, p. 68.
 22. Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, Editura Științifică, București, 1964, p. 94.
 23. *Ibidem*, p. 95. Chestiunea existenței celor șase funcții ale limbajului și a preeminenței funcției poetice în poezie pare, pentru unii cercetători, discutabilă. Eugen Coșeriu, de pildă, contestă modelul lui Jakobson, pe care îl reduce la o structură cu patru funcții (trei preluate din schema lui Karl Bühler și una adăugată după psihologul vienez Friedrich Kainz) redefinite astfel: funcția de reprezentare (care aparține semnului), funcția de manifestare (expresia personală), funcția de apel (funcția conativă la Jakobson) și funcția de denotare sau desemnare (referința) care aparțin actului lingvistic. Funcția fatică se subsumează apelului, iar funcția metalingvistică este un aspect al reprezentării, pentru că și limbajul trebuie conceput ca un obiect între celelalte obiecte exterioare celui care vorbește.
- În ce privește funcția poetică, obiectele lui Eugen Coșeriu sînt și mai mari: „concentrarea în structura mesajului se poate prezenta în poezie, însă nu este ceea ce face ca poezia să fie poezie”, dovadă tocmai celebrul exemplu al lui Jakobson,

Ihke Ike, care este un slogan politic și nu un vers dintr-o poezie, sau faptul că versul, așa cum arată Aristotel, poate fi suportul verbal și al unor tratate filosofice, medicale etc. Din toată teoria lui Jakobson importanta i se pare lui Eugen Coșeriu ideea mesajului care se refera la sine însuși. Dar și aici e nevoie ca întreaga situație să fie regândită. „Ne întrebăm ce înseamnă acest lucru și dacă acest lucru are ceva de-a face cu poezia. Am putea spune că, dacă interpretăm această intuiție, putem ajunge la faptul că limbajul poetic este absolut, în sensul că el nu vorbește despre a sau despre b, despre o realitate dată ca utare, ci creează o realitate sau, să spunem așa, cu o formula aplicată la opera literară: *Iliada* nu vorbește despre o realitate, ci este o realitate, construiește o realitate. Rămâne totuși și ideea relațională, adică faptul că semnul sau mesajul funcționează în raport, în relație cu vorbitorul, cu ascultătorul, cu lucrul.”

Mai departe, Eugen Coșeriu arată că în actele de vorbire semnele pot stabili multe alte relații pe care Jakobson nici măcar nu le a identificat: semnele funcționează în raport cu alte semne din alte limbi, cu micro sisteme de semne din cadrul aceleiași limbi, cu semne care au fost deja întrebuințate în alte texte, cu reprezentările directe ale lucrurilor (simbolismul fonetic), cu cunoașterea diferențiată a lucrurilor prin cuvinte sau cu faptele culturale și mitologice. Toate acestea sînt însă, după parerea mea, aspecte ale referinței, ale desemnării și faptul că domeniul referinței ridică probleme atât de mari nu impune separarea etajelor lui în tipuri de relații diferite și independente. Critica pe care Eugen Coșeriu o face modelului lui Jakobson duce, în final, la un rezultat spectaculos, pentru că, dată fiind mulțimea de raporturi în care se află în mod potențial cuvintele și dat fiind caracterul dezactualizat al comunicării uzuale, singurătatea poeziei devine acel spațiu în care se poate realiza „plenitudinea funcțională a limbajului”. Tocmai limbajul instrumental, fie el cotidian sau științific, este un limbaj deviant, pentru că el operează cu reduceri pragmatice ale bogăției potențiale a semnelor. Poezia e, în consecință, spațiul în care pot fi actualizate toate relațiile teoretice și de fapt pe care semnele le stabilesc cu ceea ce le este exterior (emisiunea, destinatarul, realitatea) atunci cînd ele devin texte. Toate citatele se găsesc în Eugen Coșeriu, *Limbajul poetic*, rev. *Convorbiri literare*, nr. 5-6, 1994, pp. 22-25.

Aș face în final observația că această teorie a lui Eugen Coșeriu nu intră în contradicție cu perspectiva aleasă de mine în cadrul acestei cercetări. Dimpotrivă, așa spune, pentru că poezia reflexivă ar putea fi atunci discutată ca o formă de realizare a plenitudinii funcționale a limbajului bazată pe actualizarea unor tipuri anume de relații ale semnelor, în timp ce poezia tranzitivă ar reprezenta o reducere intențională a acestei plenitudini, prin activarea acelor relații, univoce și transparente, rămase multă vreme în mentalitatea poetică în stare latentă.

24. În *Teoria literaturii* (E.P.L.U., București, 1967, p. 57 și p. 358, nota 6) cei doi autori arată că Wordsworth, Bridges și Dryden, în literatura engleză, au scris și texte poetice lipsite de imagini. Exemple nenumărate întâlnim însă și în alte literaturi. Această „poezie a enunțării” poate fi descoperită nu doar în romantism, ci și mai în urmă, în clasicism și în lirica trubadurilor. În legătură cu această notă a lui Wellek și Warren – singurul loc în care se vorbește cu exemplificări de nume și trimiteri la texte despre „poezie enunțativă” – e de reținut și următoarea afirmație: „Putem, totuși, susține că metafora, în sens larg, este elementul de bază al poeziei”. Între poezia „fără imagini” și poezia „cu metafore” se stabilește astfel o opoziție. Dar aceasta nu este o opoziție reală și cei doi cercetători americani nu iau poezia enunțativă foarte în serios. Este adevărat că în 1942, cînd a fost tipărită prima ediție a acestui tratat, poezia putea fi încă echivalată cu metafora, iar aceasta mai departe cu imaginea, pentru că tendințele de diversificare a fenomenului liric abia se conturau, iar cei doi autori nu erau cu siguranță la curent cu metamorfozele poeziei contemporane lor. Astăzi însă, după suita de spectaculoase transformări din câmpul limbajului poetic – mai ales în spațiul de cultură anglo-american, de la

- „imagismul” anilor 1910 la școala de la *The Black Mountain Review* – până și această notă ar trebui revizuită.
25. Cf. Jean Cohen, *op. cit.*, p. 201.
26. Apud G. Genette, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978, p. 96.
27. Apud J. Cohen, *op. cit.*, p. 199.
28. Al. Rosetti, *Introducere în fonetică*, Editura Științifică, București, 1967, p. 101. De daugat aici că problema caracterului motivat al sunetelor e dezbătută sumar și de Solomon Marcus în *Poetica matematică* (Editura Academiei, București, 1970). Reproduc - în special pentru interesul pe care-l prezintă ultima frază – un pasaj din secțiunea *Structura muzicală a poeziei*: „Cercetările întreprinse de savanți ca Sapir, Newman, Wissemann, Chastaing, Fonagy, cercetările mai vechi ale formaliştilor ruși, au stabilit, pe diferite căi, cea de a doua funcție a sunetelor în poezie, Consoanele dure domina în poemele care exprimă o minie, cele moi sînt preferate în poemele de tandrețe, R dental și rulat este masculin, L este feminin, I este ușor, rapid și subțire, U este sumbru. Metafora fonetică are o solidă bază în realitatea fizică a sunetelor și, după cum au arătat experiențe efectuate în numeroase țări, această bază nu este de natură acustică, deci senzorială, ci de natură articulatorie, mtoare, ea se sprijină deci nu pe felul cum percepem sunetele, ci pe modul în care le emitem” (pp. 25-26). Fînd legat de dimensiunea corporală a actului fonetic, simbolismul sonor nu trebuie, așadar, raportat la limbajul în starea sa realizată, ci la premisele lui. Ceea ce poate însemna cu motivarea poetică nu trebuie căutată în expresia lingvistică, ci dincoace de ea, în eul emițător și mecanismele subraționale ale mesajului transmis. Motivarea nu este – după parerea mea – o problemă retorică, ci una de competență ontologică poetică.
- Chestiunea simbolismului fonetic, a motivării sunetelor și a posibilității existenței unui limbaj natural, care să se identifice prin expresia sa acustică cu obiectul despre care vorbește, e deosebit de complexă. Au avut-o și o au în vedere poeții, lingviști, teoreticieni literari, specialiști în filosofia limbajului. Un eseu deosebit de incitant asupra simbolisticii vocalelor în limba germană, și nu numai, a scris, de pildă, prozatorul Ernest Jünger. Iată doar citeva dintre observațiile lui: „Așa cum vocalele vădesc în-de-ele inelele amplitudinii, la fel și între ele, în cadrul acestei mari amplitudini se poate face observația generală că A și O înclină spre lucrurile înalte și alese, I și U spre cele mai joase și întunecate, iar E pare să păstreze calea de mijloc. Lumii lui A și O i se adaugă cea a lui I și U, iar atunci răsună nu numai deosebiri între înălțime și adîncime, sus și jos, slăbiciune și forță, ci și acelea dintre sfera maternă și cea paternă” (*Laudă vocalelor*, în rev. *Secolul 20*, nr. 325-326-327, I.a., p. 95). În replică la punctul de vedere european al lui Ernest Jünger, poeta Grete Tarterl semnează în același număr al revistei o *Laudă a consoanelor*, avînd ca spațiu de explorare limba arabă și în general limbile orientale.
- Au scris, printre alții, poeme dedicate sunetelor limbii și valorilor lor Rimbaud, Josef Weinheber, Pierre Emmanuel și a. Vezi un grupaj pe această temă, în traducerea lui Ștefan Augustin Doinaș, în revista mai sus citată.
- O cercetare ca și exhaustivă a istoriei motivării limbajului în filosofie, lingvistică și creația literară propriu-zisă o reprezintă volumul lui Gérard Genette *Mimologiques. Voyage en Cratylé* (Éditions du Seuil, Paris, 1976). Problematika abordată în acest volum fiind deosebit de complexă, o descriere a conținutului său ar depăși cu mult cadrul acestei discuții. Am preferat simpla lui semnalare.
29. R. Jakobson, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 117.
30. „Poeții sînt niște oameni care refuză să utilizeze limbajul. [...] Poetul s-a retras brusc din limbajul instrumental, el a ales pentru totdeauna atitudinea poetică potrivit căreia cuvintele sînt considerate ca lucruri și nu ca semne. Căci ambiguitatea semnului implică posibilitatea nestinjenită de a trece prin el ca printr-un geam și de a urmări prin el lucrul semnificat sau de a-ți întoarce privirea spre

- realitatea lui și de a-l considera ca obiect" (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1966, p.17)
31. St. Mallarmé, *Criză de vers*, în *Divagații. Igitur. O lovitură de zaruri*, Editura Atlas, București, 1997, p. 149 (trad. Ioana Diaconescu și Mihnea Moroianu).
 32. Maurice Blanchot, *Experiința lui Mallarmé*, în *Spațiul literar*, Editura Univers, București, 1980, p. 32.
 33. Roland Barthes, *Proust și numele*, în *Romanul scriiturii* (antologie), Editura Univers, București, 1987, p.189.
 34. Valery și, mai apoi, Jakobson au acordat o atenție deosebită poemului *Corbul* al lui E.A. Poe. Jakobson observă prezența în text a unei serii întregi de paranomasi (cuvinte cu sunete similare atrase în aceeași sferă de înțeles) ingenioase, directe, inverse sau aliterative. În versurile „and the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting / On the pallid bust or Pallas just above my chamber door” se contaminează semantic prin asemănare fonetică *raven* și *never*, *flitting* și *sitting*, *pallid* și *Pallas*, *bust*, *just* și *above*. „Șederea la nesfârșit a oaspetului sinistru”, în ciuda implorărilor subiectului liric, se explică și la acest nivel al acumulărilor paranomastice. Pentru amănunte, vezi R. Jakobson, *op. cit.*, în lucr. cit., pp. 114-116.
 35. G. Genette, *op. cit.*, p. 236.
 36. Această idee despre motivare pare să o împărtășească și Jean-Pierre Richard într-un studiu pe care i-l dedică poetului: *Rimbaud sau poezia devenirii* (în volumul *Poezie și profunzime*, Editura Univers, București, 1974). Criticul francez ajunge în finalul considerațiilor sale la concluzia că Rimbaud „triumfă într-un singur domeniu, ajunge să gasească „ritmuri instinctive”: domeniul limbajului și al creației poetice” (*op. cit.*, p. 275). El arată mai departe că poezia lui Rimbaud realizează o îmbinare între spontaneitate (materialul psiho-senzorial al experienței) și forma (limbajul) pe care nu o vom mai întâlni niciodată la un alt poet. Cuvintele lui Rimbaud sînt produsul unei conjuncții între „știință”, „eleganță” și „forță”, ele exprimă o nerăbdare de a fi în același timp verbală și corporală, sînt motivate, cum am spus, ontologic și nu tehnic.
- Jean-Pierre Richard explică astfel această situație „Ele [cuvintele] verifică, în fond, definiția pe care a dat-o Rimbaud viitorului limbaj: «de la suflet la suflet, rezumînd totul - mișcări, sunete, culori - va fi gîndire ce se agață de altă gîndire și trage de ea». Parecă aici cuvintele se unesc unele cu altele, dar o fac în funcție de depărtarea dintre ele, în funcție de libertatea, de caracterul lor net și solitar. Între ele nu sînt celeruri verbale, deasupra lor nu e nimic abrupt, nici o unitate formală; nu există adverbe de legătură; însuși adjectivul, deoparte de a vaporiza substantivul, ca la Baudelaire, îl izolează și îl include în ciudățeniile sale. Distanța cascătă de această ciudățenie între cuvinte produce agățarea și tragerea, zguduirea îndepărtată a unei semnificații care sîrșește prin a circula din termen în termen și de a crea forma dinamică a unității de a lungul poemei. Nimic nu se aseamănă aici cu profunzimea rașunătoare a lui Baudelaire, nici cu unitatea mistică a «tuturor rîndurilor topite într-unul», nici cu micile explozii subiacente «zarăngănite în jurul» poemei mallarméene. La Rimbaud, sensul poetic se frînge de fiecare dată și totuși se continuă, se propagă din cuvînt în cuvînt ca acest «influx de forță și gingășie reală» descoperit de Rimbaud la sfîrșitul textului *Une Saison en Enfer*; înaintarea lui seamănă cu fulgerătorul progres al unei fraternități verbale” (*ibidem*, pp. 275-276).
37. G. Genette, *op. cit.*, p. 237.
 38. Într-o carte intitulată *O teorie a secundarului. Literatură, progres și reacțiune* (Editura Univers, București, 1997), Virgil Nemoianu privește literatura ca pe un spațiu al unui discurs secundar care se opune discursurilor principale asupra realității aparținînd filosofiei, științei, politicii, istoriei etc. Acest conflict dintre principal și secundar, caracteristic planului activităților textuale legate de realitate, poate fi însă identificat și în spațiul interior al literaturii înseși. Teoria formalștilor ruși a transformări cîmpului literar prin uzurparea genurilor majore de către cele minore

se înscrie într-o atare viziune explicativă. Ce mi se pare important de reținut e faptul că secundarul se poate dovedi un domeniu deloc de mică anvergură, caracterizat prin propria sa plenitudine, prin propria sa complexitate.

Chiar dacă următoarele observații ale lui Virgil Nemoianu au o valoare generală și ele ridică semne de întrebare asupra spațiului mare al reflecției intelectuale, substanța lor nu poate exclude din discuție nici dilemele și contradicțiile poeziei. Merită să reflectăm asupra acestui pasaj: „Citeodată ne poate părea dificil să hotărîm dacă în centrul existenței se află nimicul sau o absență, după cum ar vrea scepticii dogmatici moderni să ne facă să credem, sau dacă acel centru este chiar deplinătatea ordonată sau soliditatea bine structurată, pe care au descris-o multe gândiri filosofice de primă mână – platoniana, tomistă, hegeliană –, dar ar trebui să putem recunoaște fără nici o dificultate că, oricare ar fi natura acelei inimi interioare, zonele din imediata ei apropiere și adiacente centrului sînt cele locuite de pluralitate și imperfecțiune, de diversitate și secundar, de disperare și concretețe, de inconsecvență și detaliu, de varietate, digresiune și alienare. Aceste lucruri circumscriu esența existenței și sînt strîns legate de ea; după părerea mea, ne putem baza pe ele, chiar dacă se dovedește că trebuie să rămînem nesiguri în ceea ce privește esențialul, principalul și centralul. Luptele multumilene pentru cucerirea acelei mici zone de centralitate fundamentală i-au făcut adesea pe gînditori să ignore sau să subestimeze domeniile mai ample și mai accesibile ale secundarului. Este o atitudine negativă și regretabilă, care ne apare cu atît mai gravă, cu cît ne gîndim că, probabil – și foarte plauzibil de altfel –, unicul nostru acces la esențial și principal se poate realiza doar prin zona secundarului și cu ajutorul strategiilor indirecte” (prefață la *op. cit.*, pp.8-9).

Pentru a înțelege exact legătura dintre acest pasaj și discuția noastră, e suficient să înlocuim pe gînditori pe care îi are în vedere Virgil Nemoianu cu criticii și teoreticienii literari.

39. Fragmentul citat de Jakobson în studiul său este absolut edificator. Iată ce scria Hopkins la 1865. „Partea artificială a poeziei (poate că am putea spune orice artificiu) se reduce la principiul paralelismului. Structura poeziei este o structură de paralelism continuu, de la așa-numitul paralelism tehnic al poeziei ebraice și de la antifoanele muzicii bisericești pînă la complicațiile versului grec, italian ori englez. Paralelismul însă este în mod obligatoriu de două feluri: cu contraste bine marcate și cu contraste de tranziție sau cromatice. Numai primul tip, paralelismul evident, se referă la structura versului; el se manifestă în ritm, prin recurența unei anumite secvențe de silabe, în metrică, prin repetarea unei anumite secvențe de ritm, în aliterație, în asonanță și în rimă. Forța recurenței constă în posibilitatea de a da naștere unei recurențe sau unui paralelism corespunzător realizat prin cuvinte și prin gîndire. Ca să spunem lucrurilor pe nume, referindu-ne mai mult la tendință decît la rezultatul invariabil, paralelismul cît mai pronunțat în structura execuției sau în structura limbajului emfatic dă naștere unui paralelism mai pronunțat al cuvintelor și al înțelesului. De tipul paralelismului marcat sau puternic (în metafora, similitudinea, parabola etc., care caută efectul în lipsa de asemănare dintre lucruri” (*apud* R. Jakobson, *op. cit.*, în *lucr. cit.*, p. 110).

Cîteva observații asupra acestui punct de vedere mi se par necesare. Hopkins a fost toată viața sa prelat. Valorificarea unui filon anume al poeziei e destul de vizibilă aici: Poezia religioasă, ca și poezia populară – asupra căreia își extinde analizele Jakobson – pot fi ambele caracterizate de prezența unor structuri realizate prin paralelism elementar, dar procedeul acesta poate avea aici o motivare psihologică, nu estetică. Întărirea mnemotehnicii prin versificare e, în culturile vechi, o practică curentă. La fel, paralelismul poate să fie doar un adjuvant al mai ușoarei memorări și reproduceri. Sigur, n-ar trebui să ne surprindă faptul că un principiu practic se poate transforma, cu timpul, prin schimbarea funcției textului, într-un principiu estetic. Cert e că generalizarea lui Hopkins pornește de la observații parțiale și reductive. Cînd se gîndește la „complicațiile” versului englez, el li

- excluse desigur din discuție pe antecesorii săi Wordsworth și Bridges, care scriseră un cu totul alt gen de poezie. Mai e de remarcat și faptul că Hopkins nu are în vedere aici decât poezia versificată și ritmată, ceea ce este încă o reducere. Lucrurile nu pot fi totuși absolutizate, pentru că însuși autorul teoriei se referă în ceea ce susține „mai mult la tendința decât la rezultatul invariabil”.
40. Poezia lui Hopkins e destul de puțin cunoscută la noi. Cititorul își poate face o idee despre configurația ei parcurgând textele traduse de A.E. Bakonsky în *Panorama poeziei universale contemporane* (Editura Albatros, București, 1972). Prezentarea făcută poetului este, de asemenea, demnă de toată atenția. Cf. pp. 340-345.
41. Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București, 1975, p. 82.
42. *Ibidem*, p. 130.
43. Iată câteva dintre aserțiunile autorului: „...procedeele nu sînt pentru noi [...] expresia *improprie* a unor conținuturi sufletești care pot fi exprimate în mod *propriu*. Se întimplă contrariul. procedeele reprezintă *unca expresie proprie*, pertinentă și limba expresia *improprie* nepertinentă, a unor asemenea conținuturi”; „...poezia este un fenomen de exactitate și de proprietate a expresiei”, „...poemul spune în mod adecvat ceea ce limba spune neadecvat” (pp. 89-90).
44. *Ibid.*, p. 144.
45. Cf. Dámaso Alonso, *Poezia spaniolă*, Editura Univers, București, 1977, pp. 257-260 și, în special, cap. III (*Funcția imaginativă a limbajului*) din Anexe. Este interesant de observat că „funcția imaginativă a limbajului”, așa cum o concepe stilistul spaniol, e sinonimă cu așa-numita „funcție motivantă” pe care Genette o descrie în studiul său, *Limbaj poetic, poetică a limbajului*, examinat anterior.
46. Apud C. Bousoño, *op. cit.*, p. 241 (trad. Veronica Porumbacu).
47. Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 241, nota 6.
48. William Carlos Williams, *Poeme*, Editura Albatros, București, 1971, p. 83 (trad. Aurel Covaci).
49. Acest text – avînd la bază modelul informației jurnalistice – a fost inventat de Jean Cohen pentru a arăta efectul poetic al folosirii non-paralelismului. Autorul observă: „Evident, aceasta nu este poezie. Ceea ce arată clar că procedeul (dispunerea unui text oarecare sub forma de versuri – n.m.), fără ajutorul altor figuri, este incapabil să producă poezie. Dar, să observăm, această frază nu mai este nici proză. Cuvintele se însușesc, un curent le strabate, ca și cum fraza, prin simpla virtute a decupajului său aberant, ar fi gata să se treacă din somnul prozaic” (*Structure de langage poétique*, pp. 72-73).
- Reluînd exemplul propus de Jean Cohen, un poetician american, Johnathan Culler, adept al abordării limbajului poetic din perspectiva unor convenții implicite oricărui act de receptare depășește cu curaj intuiția „trezirii din somnul prozaic” și se aventurează într-o interpretare în același timp serioasă și ironică. Această informație versificată (de care nu poate face abstracție nici G. Genette în eforturile sale de edificare a teoriei motivării – cf. *op. cit.*, p. 238) îi provoacă lui Culler următoarele constatări:
- „Scrierea acestui text ca un poem determină apariția unor noi serii de perspective, a unei noi serii de convenții (alte decît cele pe care le suscită simpla lectură a unui fragment de jurnalistică banală – n.m.) care vor stabili modul în care trebuie citită secvența respectivă și ce fel de interpretări pot deriva de aici. Faptul divers devine o tragedie minoră, dar exemplară. «Ieri», de exemplu, capătă acum o forță complet diferită: referindu-se la suma tuturor zilelor de ieri sugerează un eveniment banal, oarecare. Putem oferi o nouă încărcătură premeditată exprimări «s-a năpustit» precum și construcției pasive «ocupanți ai săi...», ocupanți definiți prin relația lor cu automobilul. Lipsa detaliului sau a explicației exprimă o oarecare doză de absurd, iar stilul neutru, reportericesc, va fi, fără îndoială, interpretat ca restrictiv. Putem, de asemenea, observa un element de suspans după «s-a năpustit» și vom descoperi astfel un efect contrar în posibilul joc de cuvinte dintre «platan» (plat = *flat*) și finalitatea izolatului «ucii». Bineînțeles că acest mod de

- interpretare e total străin jurnalisticii și diferențele pot fi explicate numai prin așteptările cu care e abordată o poezie lirică, prin convențiile ce guvernează posibilele modalități de interpretare, de înțelegere a acesteia: poemul este atemporal (și de aici noua forță dobândită de cuvântul «ieri») poemul este desăvârșit în sine (de aici și înțelegerea absenței explicației); el trebuie să fie «legat» (coerent) în plan simbolic (de aici interpretarea cuvintelor «s-a năpustit» și «ocupanții săi»); el exprimă o anumită atitudine (de aici interesul tonului, ca postură deliberată); aranjamentului tipografic i se poate da o interpretare spațială sau temporală («suspans» sau «izolare»). Cînd textul e citit precum o poezie, orice noi intenții devin posibile, deoarece convențiile genului produc un nou șir de semne» (*Poetics of the Lyric*, în *op. cit.*, pp. 161-162).
50. Mircea Martin, *Carlos Bousoño și legile poeziei*, prefață la Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 14.
51. *Ibidem*.
52. Georges Poulet, *Conștiință de sine și conștiință a celuilalt*, în *Conștiința critică*, Editura Univers, București, 1979, p. 321.
53. *Ibidem*, p. 318.
54. Problema teoretică a acestui eu ireductibil, pe care nu-l poate niciodată revela viața celui care scrie ci doar opera sa, e pusă pentru prima dată într-o formă sistematică, cu toate nuanțările necesare, de către Proust în celebrul său studiu *Contre Saint-Beuve*, scris între 1908-1910. Aici Proust arată că „Dacă vrem să înțelegem acest eu, trebuie să-l căutam în străfundul ființei noastre și, numai recreindu-l în noi, ajungem să-l înțelegem. Nimic nu ne poate scuti de acest efort al sufletului”. Medul în care scriitorul francez explică existența acestui eu profund, care trebuie căutat și apoi recreat, induce ideea că el este un construct rezultat în urma unui act de explorare interioară, ceea ce nu-l face mai puțin real. La fel de real însă este și eul obiectiv al celui care scrie, care nu poate fi asimilat cu eul său civil, ci cu stereotipurile general umane ale ființei sale istorice.
55. C. Bousoño, *op. cit.*, p. 328.
56. Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, E.P.L.U., București, 1968, pp. 208-209 (trad. Nicolae Argintescu-Amza).
57. M. Raymond, *op. cit.*, p. 61.
58. C. Bousoño: „Mai întâi ne emoționăm și numai după aceea înțelegem (dacă e cu putință). În aceasta constă marea revoluție a poeziei contemporane” (*op. cit.*, p. 152). De reținut că raportul dintre emoție și înțelegere în cadrul actului de lectură a poeziei e nuanțat – cu o logică a bunului simț critic ce pune sub semnul întrebării tranșantele aserțiuni bousoñiene și chiar le invalidează – de Mircea Martin în importantul său studiu introductiv (pp. 19-22).
59. Francis Ponge, *De partea lucrurilor / Le partis pris des choses*, Editura Univers, București, 1974, p. 13 (trad. Irina Mavrodin).
60. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 265.
61. C. Bousoño, *op. cit.*, p. 68.
62. Jovan Hristić, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, București, 1973.
63. *Ibidem*, p. 20.
64. *Apud ibidem*, p. 18.
65. *Ibidem*, p. 21.
66. *Ibid.*, p. 23.
67. Cesare Pavese, *Două poezii*, în *Dialoguri cu Leucó*, Editura Univers, București, 1970, p. 209.
68. *Ibidem*, p. 210.
69. *Ibid.*, p. 211.
70. *Ibid.*, pp. 211-212.
71. Jovan Hristić, *op. cit.*, p. 22.

II. Delimitări și opoziții

1. Text reprodus după A.E. Baconsky, *Pagini despre literatura universală*, E.P.L., București, 1969, p. 44 (trad. A.E. Baconsky).
2. Text reprodus după Michel Butor, *Romanul și poezia*, în vol. *Repertoriu*, Editura Univers, București, 1979, p. 63 (trad. Constantin Teacă).
3. Michel Butor, *op. cit.*, p. 62.
4. *Ibidem*, p. 64.
5. Tom Raworth, *Șase zile*, în *Lirică americană contemporană*, Editura Albatros, București, 1980, pp. 254-255 (trad. Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu).
6. Într-un studiu posterior celui în care e lansată teoria echivalenței ca „principiu de bază al secvenței poetice” Jakobson pune în discuție posibilitate existenței – de-a lungul istoriei limbajului literar – nu numai a unei gramatici a poeziei (sistem de figuri retorice lexicale), ci și a unei poezii a gramaticii. Reluând mai vechile distincții ale predecesorului său G.M. Hopkins despre paralelism și contrast, poeticianul rus examinează noțiunea de figură gramaticală, pe care o consideră aproape indispensabilă textelor lirice lipsite de imagini. El remarcă faptul că „teoria artei poetice avea atît în Antichitate, cit și în Evul Mediu, o idee vagă despre gramatica poetică și înclina să facă o deosebire între tropi lexicali și figuri gramaticale (*figurae verborum*)”, dar că aceste începuturi timide au fost uitate ulterior.

Gîndit capricios și scris nesistematic, studiul nu conține un inventar al acestor procedee. Se face însă observația că „o descriere obiectivă, atentă, exhaustivă, integrală a selecției, a repartiției și relațiilor reciproce dintre diferitele clase morfologice și construcții sintactice care se întîlesc într-un text poetic oarecare surprinde pe cercetător prin simetria neașteptată și frapantă, prin structuri echivalente, prin contraste evidente și, nu mai puțin, prin stricta delimitare a inventarului constituenților morfologici și sintactici folosiți în poezie.” La sfîrșitul considerațiilor sale Jakobson întreprinde analiza unui cîntec de luptă husit din secolul XIII (*Ktoť jsů boží bojovníci*) – „poezie revoluționară, militanta și didactică aproape lipsită de tropi, care e străină de ornamentație și manierism, în timp ce structura sa gramaticală dă dovadă de o compoziție deosebit de ingenioasă.” Astfel, la nivelul strict al structurilor sublexicale, al relațiilor dintre strofe și unitățile lor constitutive, sînt depistate unele procedee surprinzătoare: similitudini verticale, diagonale ascendente și descendente, un arc inițial vertical și un arc final vertical etc. Cf. Roman Jakobson, *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, în *Poezie și stilistică*, Editura Univers, București, 1972, pp. 359-369.

7. Serge Fauchereau, *Introducere în proza americană modernă*, Editura Minerva, București, 1974, pp. 142-143.
8. George Steiner, *Cuvîntul împotriva obiectului*, în *După Babel*, Editura Univers, București, 1983, p. 243. Dar interesul acestor observații este cu mult mai mare, pentru că în cele din urmă autorul ajunge și la zona obscură a motivării individuale a cuvîntelor. Iată ce spune Steiner. „Noi folosim resursele uzate create cu mult timp în urmă de moștenirea noastră lingvistică și socială specifică. Dar numai pînă la un punct. Pe măsură ce memoria personală se ramifică și ramurile de simțire ajung în zone mai profunde și mai apropiate de trunchiul celui ireductibil, în dezvoltare, stringem cuvinte și expresii cu sens ciudat. Numai fonetica lor, și aceasta nu întotdeauna, va rămîne în întregime publică. Dincolo de suprafața lexicală – un dicționar este un inventar de întrebunfări consensuale, și ca urmare erodate și adesea «sub-semnificative» – cuvintele pe care le rostim ca persoane individuale dobîndesc o pondere specifică. Specifica vorbitorului singur, complexului unic de asociație și folosire anterioară generat de întreaga sa istorie mentală și fizică. Cînd memoria sau ocazia permit, putem exterioriza și explica anumite nivele

- de conținut personal. În autoanaliza sa *L'Age d'homme*, Michel Leiris observă că s din «suicide» (sinucidere) păstrează pentru el forma precisă și sunetul șuierător al unui kris (pumnalul răsuclit al malaezienilor). Sunetul și simbolizează sibișul flăcării; cide înseamnă «aciditate» și patrundere corozivă. O fotografie a unei imolații orientale dintr-o revistă ilustrată fixase și împletise aceste asociații în mințea copilului. Nici un dicționar nu le-a putut include, nici o gramatică nu a putut da o formă precisă procesului de colocalizare. Totuși, acesta este exact modul în care noi toți dam sens sensului. Diferența este că, cel mai adesea, sursele active de conotație rămân subconștiente sau inaccesibile memoriei» (op. cit., pp. 243-244).
9. Cf. Roman Jakobson, *Linguistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, Editura Științifică, București, 1964, pp. 95-97.
 10. Apud Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, pp. 239-340.
 11. Mihail Bahtin, *Discursul poetic și discursul românesc*, în *Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă*, Editura Univ. Al. I. Cuza, Iași, 1994, p. 147.
 12. *Ibidem*, pp. 151-152.
 13. André Breton, *Prmul manifest al suprarealismului*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridian, București, 1968, p. 295.
 14. Roman Jakobson, *Ce este poezia?*, în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Editura Univers, București, 1963, p. 692. De remarcat că în acest articol apare, într-o formă vag schițată, și ideea funcției poetice care centrează mesajul asupra propriei sale naturi. „Dacă într-o operă literară poeticitatea, adică funcția poetică, dobândește o însemnatate decisivă, în acest caz vorbim de poezie. Dar în ce constă și cum se manifestă poeticitatea? Atunci cind cuvîntul este resimțit ca atare, în calitatea sa de cuvînt și nu de reprezentant al obiectului; denumit sau ca exprimare a unei emoții. Atunci cind cuvintele și structura lor, semnificația lor, forma lor exterioară și interioară nu sînt doar un indicator indiferent al realității, ci dobîndesc pondere și valoare proprie” (p. 692).
 15. Andre Breton, op. cit., în lucr. cit., p. 310 (trad. Ilie Constantin).
 16. În vol. *Lincă americană contemporană*, Editura Albatros, București, 1980, pp. 248-249 (trad. Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu).
 17. Constantin P. Kavafis, *Poezii*, Editura Univers, București, 1971, p. 127 (trad. Aurel Rău).
 18. Text reprodus după Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun (Grupul 63)*, E.P.L.U., București, 1967, p. 184 (trad. Cornel Mihai Ionescu).
 19. Într-un anume sens, distincțiile operate de Coleridge în *Biographia literaria* între poem și poezie sînt legate de problema raportului dintre sensul propriu și cel figurat. Dacă poezia înseamnă – în viziunea poetului englez – o izbucnire pură a imaginației primare, poemul, în schimb, reprezintă construcția care captează în unele zone ale sale aceasta izbucnire. Urmează că „un poem, indiferent de lungimea lui, nu poate fi și nici nu trebuie să fie, în întregimea sa, poezie.” Murray Krieger, din cartea căruia (*Teoria criticii*, Editura Univers, București, 1982) am extras acest citat, observă în continuare ca astfel „poemul apare ca o secvențialitate de rutină, compus din momente de non-poezie, întrerupte de momente de poezie înaltă sau, cel mult, unite între ele printr-o masă viscoasă non-poetică” (p. 185). Fiind o emanație a imaginației primare care transformă datele lumii reale, limbajul poeziei devine, în acest caz, un limbaj metaforic, vizionar. Poemul nu constituie decît cadrul în care se integrează, pe fundalul căruia se proiectează acest limbaj al conotației emoționale și imaginare. „Masă viscoasă non-poetică” este, probabil, tocmai materia acumulată a sensurilor proprii.
 20. Cf. Tzvetan Todorov, *Litterature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967, pp. 29-30.
 21. Cf. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 105.
 22. Text reprodus după A.E. Baconsky, *Mendiane*, E.P.L., București, 1969, p. 39 (trad. A.E. Baconsky).

23. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 102.
24. *Ibidem*.
25. Grupul μ , *Retorica generală*, Editura Univers, București, 1977, pp. 30-31.
26. Paul Ricœur, care în lucrarea *Metafora vie* (Editura Univers, București, 1984) acordă o atenție deosebită poeziei ca deviație de la un ipotetic grad zero, extrage într-o notă (p. 220) câteva aserțiuni ale lui Gerard Genette din care putem desprinde concepția sa despre norma. Iată două dintre acestea: „Spiritul retoricii se află în întregime în această conștiință a unui hiatus între limbajul real (cel al poetului) și un limbaj virtual (cel pe care l-ar folosi *expresia simplă și comună*) pe care e de ajuns să-l restabilim prin gândire, pentru a delimita un spațiu al figurilor”; „Faptul retoric începe acolo unde pot compara forma acestui cuvânt sau a acestei fraze cu cea a unui alt cuvânt sau a unei alte fraze care ar fi putut fi utilizate în locul lor și despre care putem spune că țin loc.”
27. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Editura Academiei, București, 1970, p. 47.
28. Expresia îi aparține lui Unamuno care a aplicat-o poeziei conceptuale spaniole.
29. Apud Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 294.
30. Apud Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 58.
31. Apud G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, Editura Univers, București, 1977, p. 96. Vezi însă întreaga discuție asupra „sofismelor magice” de la pp. 90-99.
32. Iuri Tinianov, *Sur Hlebnikov*, în *Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme* (traduction, commentaires et préface de Gérard Conio), Éditions L'Age d'homme, Lausanne, 1975, p. 125.
33. Raymond Queneau, *Artă poetică*, Editura Albatros, București, 1979, p. 47.
34. În volumul *Poezia austriacă modernă* (antologie și trad. Maria Banuș și Petre Stoica), Editura Minerva, București, 1970, p. 326.
35. Text reproduș după Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 157-158.
36. Nicolae Manolescu, *Despre poetică*, în rev. *Ateneu*, nr. 1, 1986.
37. Ștefan Aug. Doinaș, *Poezie și poetică*, în rev. *Ateneu*, nr. 5, 1986.
38. G. Genette, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978, p. 91.
39. Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii*, în *Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1972, pp. 224-225.
40. În *Artă poetică* a lui Boileau – care tratează chestiunea limbajului, a versificației și a raportului dintre aceasta și sens – întâlnim următoarea prescripție:

Purtați cadenței grija unei urechi severe:
Ca-n totdeauna sensul, cuvintele tăind,
S-oprească emistihul o pauză vestind.

(Boileau, *Artă poetică*, E S P. L. A., București, 1957, p. 33, trad. I. Marinescu).

41. Din punct de vedere retoric, situația limbajului poetic este – cum am văzut – mai mult decât paradoxală. Renunțarea la conceptul de *figură* (gest imposibil în momentul de față, dovadă numai activitatea „Grupului de la Liège”) ar pretinde instituirea unui nou termen generic capabil să descrie particularitățile limbajului literal (în varianta sa conotativă, cum am numit-o). Un stilistician francez, Charles Bruneau – parcă prea tăios ironizat de autori *Retoricii generale* – (care-și expune opiniile în studiul intitulat *La langue de Balzac*) pretinde că de la 1830 încolo în literatură „e preferabil să nu se mai vorbească de procedee clasice, ci să se întrebuințeze termenul de *image* (s.m.), care desemnează un lucru total diferit prin însăși natura lui”. După același autor, stilul „modernilor” ar scăpa de sub incidența categoriilor Retoricii. Poziția lui Charles Bruneau merită, cred, mai multă atenție, chiar dacă termenul „*image*”, deși frecvent, (un poet belgian, Robert Goffin afirmă: „Poezia modernă umblă pe picioarele imaginii”) nu este un concept foarte potrivit. Iată, înțelegerea e greu de evitat. Să fie oare preferabile conceptele lui Boussoïo?

În limbajul neoreticii s-ar putea eventual vorbi despre „figuri traductibile” și „figuri netraductibile”. Pentru a nu complica inutil lucrurile, de-a lungul prezentei cercetări am folosit și voi folosi în continuare noțiunea de „figura”, indiferent de aspectul literal sau literar al textului în discuție. Contextele arată de fiecare dată despre ce fel de figură este vorba. (Citatele *apud Retorica Generală*, p. 5).

- 42 Andre Breton dă următoarea replică unui contemporan de-al său, poet de asemenea, în legatura cu două versuri ale autorului *Alchimiei verbului*: „Nu, domnule Saint-Paul-Roux, [Rimbaud] nu a vrut să spună. Dacă ar fi vrut s-o spună, ar fi spus-o”. Esențială pentru înțelegerea poeziei moderne, această precizare e citată de J.-P. Sartre în *Qu'est-ce que la littérature?*, de G. Genette în *Figuri* și de N. Manolescu în articolul *Despre poetică* din revista *Ateneu*, nr. 1, 1986.
- 43 Împlinirea face ca tocmai în momentul în care încercam dezvoltarea acestei analize să descopăr într-un număr mai vechi al revistei *Romania literară* (nr. 32, 7 august, 1986) următoarea poezie a lui Ștefan Aug. Doinaș, intitulată *Analiza surisului*:

*Extaz inmugurind ca să expire
cui se oferă sau refuză-acest
mesaj ambiguu? Un prisos de fire
își scrie-n noi cloroticul său rest.*

*Numim suris – și-nchidem astfel ușa
mîinilor. Dar oare-au înflorit?
Cei prea grăbiți a scormoni cenușa
zăresc pe-obraz abia un colorit.*

*Așa se-anunță uneori măsura
făpturii noastre nelumești: un spasm
prezumțios adevărind arsura
cu care zi de zi cădem din hasm.*

Situat prin limbaj, viziune și strategie retorică exact la antipodul poemului *Vacanță*, acest text pare să urmărească tocmai descoperirea profunzimilor ontopsihologice ale surisului. Doinaș a avut, și el, revelația că acest „mesaj ambiguu” are o motivație dificil de descifrat, iar analiza sa e o ipoteză între altele. Poezia de față aparține metafizicii umanului, transcendenței fenomenelor lumii. Cotidianul e complet eludat. Se poate pune, firește, și întrebarea dacă poezia de mai sus e o creație literară sau literală. Poezia aruzană, cânturărească, geometrică pe care o profesenă autorul *Mistrefului cu colți de argint* ar include *Analiza surisului* în categoria *lincei traductibile*. Pentru a rafina în continuare distincția propusă de Genette, aceea dintre literar și literal, cred că ar trebui să vorbim despre o *poezie literară tradițională* și despre o *poezie literară modernă*. Ultima formă ar fi ilustrată, la noi, de poeții baladисти și epici din stirpea lui Doinaș, Radu Stanca, Leonid Dimov.

III. Dubla intenție

1. Jovan Hrstić, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, București, 1973, p. 103
2. Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, E.P.L., București, 1966, pp. 11-12.
3. *Ibidem*, p.13.
4. *Ibidem*, p.16.
5. Vezi în această privință articolul lui Nicolae Manolescu, *Góngora obscurul* din rev. *Căteie critice*, nr. 1-2, 1985, pp. 123-129. Un pasaj semnificativ e acesta: „Măreția lui Góngora constă în extraordinarul veșmint verbal croit pentru materia epică și

simbolică a *Singurătăților*, constă adică într-un procedeu tradițional, bazat pe o înțelegere nemoderna a poeziei. Ne întoarcem la problema obscurității: ea nu este la Gongora substanțială, ci formală. Marile poeme sînt opera unui croitor fantast, care a îmbrăcat după gustul lui bizar o realitate rămasă perceptibilă la nivel mimetic, alegoric și simbolic. Efortul poetului a fost de a obscuriza expresia verbală, fără a se atinge de fond.⁹

6. Apud Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, București, 1973, p. 61.
7. Ion Coteanu, *op. cit.*, p. 60.
8. Semnalează aici faptul că noțiunile „tranzitiv” și „reflexiv” sînt folosite la noi – fără nici o trimitere la Tudor Vianu și fără nici o preocupare pentru reanalizarea sau redefinirea sensului lor – de Radu G. Țeposu într-o carte intitulată *Viața și opiniile personajelor* (București, Editura Cartea Românească, 1983). În finalul studiului său, criticul încearcă o reclasificare a formelor romanului românesc, pornind de la și în polemică cu escul lui Nicolae Manolescu *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* (I, 1980, II, 1981, III, 1983), în care întreaga discuție e purtată în funcție de trei modele epice distincte: *done* ionic și *conntic*. Radu G. Țeposu propune, la rîndul său, din perspectiva relației personaj – narator, noțiunile de *roman tranzitiv*, *roman reflexiv* și *metaroman*. Într-un anume fel, valorile epice pe care criticul le conferă printrilor doi termeni se întîlesc cu acceptiile mele valabile pentru spațiul poeziei. Reproduc în continuare ceea ce mi s-a părut relevant în studiul criticului: „Evoluția romanului ar putea fi rezumată, arbitrar desigur, la aceste trei etape semnificative ale narațiunii: reflectarea, bazată pe omnisciența naratorului, în care personajul este narat și are iluzia vieții. Este romanul *tranzitiv*, precum *Manoil* de Bolintineanu, *Ciocon vechi* și *not de film*on, *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, *Ion* și *Padurea spinzuraților* de Rebreanu, *Baltașul* de Sadoveanu, *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide* de Calinescu, *Mara* de Slavici, *Moromeții* de Marin Preda, *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, *Groapa* de Eugen Barbu, *Galeria cu uși sălbatice* de Constantin Toiu, *Absența* de Augustin Buzura; reflecția, bazată pe conștiința de sine a personajului care e și narator (uneori chiar scrie: jurnale, epistole, fără conștiința auctorială însă) dar care păstrează încă iluzia vieții. Este romanul *reflexiv*, ca *Adela* de Ibraileanu, *Întimplări în realitatea imediată* de Blecher, *Craiul de Curtea Veche* de Mateiu I. Caragiale, *Concert din muzică de Bach* de H.P. Bengescu, *Jocurile Daniciei* de Anton Holban, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, *Vinătoria regală* de D.R. Popescu, *Vestibul de Ivăsiuc*; în fine, imaginarea ca asumare conștiința a ficțiunii, bazată pe conștiința de sine a personajului care e și scriitor (ori povestitor ce mistifică premeditat) și care uezăza deliberat de convenția literaturii. E *metaromanul*, reprezentat de *Ioana* de Anton Holban, *Ucenicul neascultător* de George Bălăntă, *Bunavestire* și *Don Juan* de Breban, *Cartea de la Metopolis* de Banulescu, *Viața și opera* lui Tiron B. de D.R. Popescu, *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu [..]. Rhetorica diferită a acestor romane semnifică, în alt plan, și o metamorfoză metafizică: supunerea față de transcendența (romanul *tranzitiv*), subminarea acesteia (romanul *reflexiv*) și conștiința transcendentei goale (metaromanul)” (*op. cit.*, pp. 193-194).
- În ce privește propriile mele valori acordate primelor două concepte, cred că putem vorbi despre „iluzia realistă” a celui d.n poezia tranzitivă și despre „conștiința de sine” (autodesemnarea) a poeziei reflexive, dar nu și despre alte trăsături comune. E totuși evident că pentru Radu G. Țeposu *tranzitivul* e o categorie obiectivă, deschisă, iar *reflexivul* o categorie subiectivă, închisă.
9. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Editura Academiei, București, 1970, pp. 43-44.
10. *Ibidem*, p. 43.
11. Paul Valéry, *Limbaj*, în *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Editura Univers, București, 1989, pp. 864-865.
12. *Ibidem*, p. 864.
13. *Ibid.*, p. 851.

14. *Idem*, *Poezia*, în *op. cit.*, p. 807.
15. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei, București, 1975, p. 967.
16. *Ibid.*, p. 790.
17. *Gramatica limbii române*, vol. I, ediția a II-a, Editura Academiei, București, 1966, p. 207.
18. Interesul meu pentru diferitele accepții semantice ale conceptului de tranzitivitate e determinat de dorința reactualizării sale cu noțiune cu valoare onto-retorica. De aici și caracterul parțial speculativ al unor observații pe marginea faptelor gramaticale. Problema verbelor tranzitive e urmarită în detaliu în volumul *Structura morfologică a limbii române contemporane* (autori: Iorgu Iordan, Valeria Gașu-Romalo și Alexandru Niculescu), Editura Științifică, București, 1967, pp. 181-184. Generalizarile mele se întemeiază pe următoarele observații de la pagina 183: „Între verbul tranzitiv și complementul său direct se pot dezvolta, în funcție de conținutul semantic al celor două elemente între care se stabilește relația, raporturi destul de variate. De multe ori, complementul direct reprezintă fața de verbul tranzitiv de care depinde. (1) un obiect preexistent, care suportă acțiunea indicată de verb: *a citi* {o carte}, *a lăuda* {o poezie}, *a mîna* {un cal} etc.; (2) un obiect preexistent acțiunii, care îl modifică. *a tăia* {hîrtia}, *a strica* {haina}, *a modifica* {planul}, (3) un obiect rezultat din acțiune, care există numai după exercitarea acțiunii: *a face* {o casă}, *a construi* {un pod}, *a coase* {o rochie}, (4) obiectul durează cît durează acțiunea, reprezentînd conținutul acțiunii: *a dansa* {un dans, un menuet}, *a cînta* {un cîntec}, *a visa* {un vis}.”
- Referitor la aceste distincții, aș face totuși o remarcă: situațiile (3) și (4) presupun, și ele, dacă nu un obiect, cel puțin preexistența unui model al obiectului rezultat din acțiune sau conținut de ea: cînd construiesc o casă, concretizez modelul abstract al unei case; cînd dansez un dans, actualizez în situația dată modelul ritmic al dansului respectiv etc. În aceeași ordine a revalorificării sensurilor și implicațiilor noțiunii de tranzitivitate, mai trebuie reținut un aspect: descrierile întotdeauna prin relația verb-obiect direct, verbele tranzitive sunt, la un nivel superior al clasificării, *personale obiective*. Opuse lor, verbele *personale subiective* nu realizează decît relația verb-subiect (cf. *op. cit.*, p. 181). Revenind în domeniul literaturii, putem observa că *poezia obiectivă* (cum am numit-o de cîteva ori de-a lungul acestor considerații) e o poezie tranzitivă și de multe ori „personală”, în sensul în care ea e manifestarea unei „individualități generale” – noțiune pe care am definit-o atunci cînd am examinat teoria lui Boussoin asupra expresiei poetice.
19. *Gramatica Academiei*, ed. cit., p. 152.
20. *Structura morfologică a L.R.C.*, ed. cit., p. 129.
21. Sensurile cuvintelor sînt indicate după G. Guță, *Dicționar latin-român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
22. Jovan Hristić, *op. cit.*, pp. 18-19.
23. Vezi considerațiile lui G.R. Hocke din vol. *Manierismul în literatură*, Editura Univers, București, 1977, p. 216.
24. În ipoteza unei cercetări care să aibă în vedere și poezia anterioară romantismului – ceea ce nu face obiectul prezentului studiu – e de reținut faptul că unul dintre specialiștii în poezia trubadurilor, H.I. Marrou, distinge între un *trobar plan* (deschis, transparent) și un *trobar clus* (obscur, ermetic), forme care pot fi considerate sinonime cu noțiunile mele de „poezie tranzitivă” și „poezie reflexivă”. Obscuritatea poeziei trubadurești, așa cum a cultivat-o, de pildă, Marcabrun, are însă o natură specială, pe care cercetătorul francez o descrie astfel: „Nu este vorba nici de obscuritatea pe care o întîlnim adesea în poezia modernă și care reflectă obscuritatea esențială a însăși intuiției poetului, nu, *trobar clus* și varianta sau moștenitoarea sa, *trobar ric*, stilul „artist”, țin de o estetică de tip mallarmecian [...] și nu gen Rimbaud. Obscuritatea este aici voită, laborioasă, dobîndită și urmărește să împodobească cu ornamente splendide sau neașteptate o propoziție pe care am putea să o exprimăm dealtfel cu toată claritatea” (*Trubaduri*, Editura Univers,

București, 1983, p. 61). Ar rezulta de aici că în poezia tradițională nu putem vorbi despre o adevărată poezie reflexivă, idee cu care ar trebui să fim de acord. Dar atunci ar trebui să facem diferența între *trobar clus* și *trobar ric*, ceea ce nu e deloc ușor. Dincolo de toate acestea, ideea că Mallarmé e un poet obscur de tip ornamental, ca Góngora, mi se pare cu totul riscantă.

25. Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1977, p. 81.

26. *Ibidem*, p. 87.

27. Quintilian, citat de Tzvetan Todorov în *op. cit.*, p. 91.

28. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 423.

29. *Apud* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 248.

30. *Idem*, p. 249.

31. *Id.*

32. *Id.*, pp. 250-251.

33. *Id.*, pp. 257-258.

34. *Id.*, p. 251.

35. *Id.*

36. Am evitat să încerc această discuție cu elemente care nu privesc în mod direct poezia și de aceea — cu excepția observațiilor din nota 8 a prezentului capitol — n-am spus nimic despre relevanța noțiunilor de tranzitiv și intransitiv în spațiul prozei. Or, cele două noțiuni apar frecvent în limbajul criticii contemporane aplicat romanului și ele se dovedesc operative în distingerea unor tipuri diferite de roman.

O bună sistematizare a problemei descoperim în *Poetica postmodernismului* (Editura Paralela 45, Pitești, 1996) de Liviu Petrescu. Capitolului intitulat *Lira lui Orfeu încearcă o descriere a romanului postmodern prin categoria „intransitivității”, ocupându-se și de felul în care conștiința acestei categorii se afirmă în cercetarea literară și culturală postbelică, în unele scrieri semnate de Lévi-Strauss, Michel Foucault, Roland Barthes, Jean Ricardou, Julia Kristeva. Prima observație e aceea că „romanul intransitiv” e antimimetic, nonreprezentational. Dar atitudinea antimimetică nu caracterizează — arată criticul — numai romanul postmodern. O întâlnim în *Don Quijote* de Cervantes (cea dintâi operă modernă, după părerea lui Michel Foucault), roman în care e pusă în practică o poezică centrată asupra limbajului însuși, redescoperită ulterior de poeți ca Hölderlin și Mallarmé. Chestiunea autoreferențialității textului devine obiect de meditație critică și teoretică în secolul XX prin formalismul rus, Jakobson (cu celebra sa teorie a funcției poetice) Școala Lingvistică de la Praga și structuralismul francez. Se ajunge astfel la o teorie a caracterului intransitiv al discursului literar. Liviu Petrescu descoperă o viziune intransitivă în afirmația lui Lévi-Strauss (din vol. *Antropologie structurală*, 1958) că funcția romancierului este asemănătoare cu cea a șamanului, fiecare creînd, prin sistemul său de semne, „o constelație goală alcătuită din semnificanți puri”. Mai departe, intransitivitatea se face cunoscută în ideea lui Jean Ricardou că era deschisă de textele grupării *Tel Quel* este o eră a narcisismului sau în afirmația lui Roland Barthes că în perioada contemporană „textul literar ni se înfățișează, pe de o parte, ca limbaj, iar, pe de altă parte, ca metalimbaj”.*

Barthes este însă, înainte de volumul *Eseuri critice* (1964), un adept al tranzitivității discursului, al scriiturii neutre, instrumentale. În *Gradul zero al scriiturii* el consideră că romanul *Strănu* al lui Camus retransparentizează limbajul, aducându-l într-o stare de neutralitate stilistică și vede în această mișcare reîntoarcerea la condiția primă a artei clasice. Ulterior această poziție e depășită. În eseu *Scriitori și scriptori* Barthes afirmă tranșant că „a scrie e un verb intransitiv” și că numai scriitorii știu să ia în serios această situație, în timp ce „Scriptorii sînt oameni «tranzitivi» ei își aleg un țel (să depună mărturie, să explice, să instruiască), iar, pentru a-l atinge, cuvîntul nu e decît un mijloc”.

Liviu Petrescu arată mai departe că prin teoria producerii sensului și Julia Kristeva se află de partea susținătorilor intransitivității scriiturii și că atitudinea antimimetică (modernistă la origine) culminează în scrierile lui Jacques Derrida,

prin teza caracterului „inaugural” al limbajului, care devine una dintre tezele centrale ale postmodernismului. E și aceasta o viziune care pune accent pe ideea de intransitivitate. În continuare, în discuția despre romanul postmodern, toate trăsăturile inventariate (ontologia non-semnificării, deconstrucția sensului, procesualitatea, indeterminarea, multipolaritatea etc) par să fie rezultatul – nu se sugerează asta – înțelegerii actului de a scrie ca un act intransitiv. Din păcate, studiul lui Liviu Petrescu exclude cu totul din discuție problemele poeziei, ceea ce arată încă o dată că accepția literară a noțiunii de postmodernism e mai ușor de conturat în spațiul epicului.

IV. Scurtă istorie a poeziei tranzitive

1. Printre multe definiții asupra poeziei propuse de Novalis se numără și aceasta: „Poezia vindeca ranile deschise de rațiune. Ea se constituie din componente complete opuse – din adevăruri înălțătoare și din mistificare agreabile”. Cu altă ocazie, romanticul german oferă o altă formulare a esenței liricului, extrem de asemănătoare cu opinia lui Jean Cohen din finalul cărții sale, *Structure du langage poétique* (cf. nota 9, cap. I, din prezentul volum): „Poezia este reprezentarea sufletului – a lumii interioare în totalitatea ei. Modalitatea ei de meditație, cuvintele, indică acest fapt, căci ele sînt expresia revelației exterioare a imperiului forțelor sufletești”. Citatele apud *Arte poetice. Romanticismul*, Editura Univers, București, 1982, pp. 26-27.
2. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1969, p. 9.
3. Cf. René Wellek, *Istoria critică literară modernă*, vol. II, Editura Univers, București, 1974, pp. 130-148.
4. Vera Călin, *Romanticismul*, Editura Univers, București, 1970. Vezi în special p. 44 și pp. 159-160.
5. William Wordsworth, *Prefață la a doua ediție a „Baladelor lirice”*, în *Arte poetice. Romanticismul*, ed. cit., p. 123.
6. *Ibidem*.
7. *Ibid.*, p. 125.
8. *Ibid.*, p. 126.
9. *Ibid.*, p. 137.
10. *Ibid.*, pp. 129-130.
11. *Ibid.*, p. 128.
12. *Ibid.*, p. 133.
13. *Ibid.*, p. 136.
14. *Idem*, în *Wordsworth Literary Criticism*, Nowell C. Smith, London, 1905. Apud R. Wellek, *op. cit.*, p. 144.
15. Într-un eseu din 1932, intitulat *Wordsworth and Coleridge* – prezent în culegerea *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1970 – T.S. Eliot emite ipoteza că noua viziune despre limbajul și scopul poeziei afirmată în prefața la *Balade lirice* e rezultatul nu atât al unei viziuni estetice particulare, cât al interesului programatic al autorului față de problemele concrete ale vieții sociale. Ipoteza este cât se poate de îndreptățită. R. Wellek (în *op. cit.*, p. 141) amintește despre o scrisoare trimisă de Wordsworth, împreună cu un exemplar din volumul de poezii, lui Charles James Fox, important om politic al timpului, scrisoare în care poetul afirmă că versurile sale oferă un remediu împotriva „degradării rapide a sentimentelor familiale la oamenii din clasele inferioare”. Această degradare e pusă pe seama efectelor procesului de urbanizare și industrializare. Trăind într-o lume care începe să-și schimbe fundamental înfățișarea, Wordsworth e mai atent decât prietenul său Coleridge la urmările acestui fenomen, nu numai în plan social și uman, ci și în plan literar. Cînd T.S. Eliot afirmă că „orice schimbare radicală în forma poetică pare să fie simptomul unei foarte adînci modificări a societății și a

individualității" (op. cit., p. 75), el vrea să sugereze probabil că autorul *Baladelor lince* a urmărit să propună prin poezia sa o structură aflată în omologie cu noua lume care începea să-și definească vitoarele contururi, o structură nu doar estetică, ci și aptă să intervină în timpul realității. Ținând cont de toate acestea, se poate spune că poezia tranzitivă este o poezie aflată în permanență cu fața spre lume, adecvându-și, de câte ori este necesar, forma și substanța la noile configurații ale planului socio-economic. Dimpotrivă, poezia reflexivă e o poezie care întoarce spatele lumii reale, pentru a trăi într-o altă lume, paralelă, imaginară, edenică (la unii romantici) sau, dimpotrivă, ostilă omului și chiar monstruoasă (la mulți dintre poeții moderni). Între acceptarea lumii, critică sau necondiționată, și refuzul ei, paseist sau distorsionant, așa cum se prezintă aceste atitudini de la începuturile erei industriale încoace, cred că se poate trasa – dintr-o perspectivă sociologică suplă și nuanțată – o istorie viabilă a poeziei ultimelor două sute de ani.

16. Există o mulțime de motive care m-au determinat până acum să folosesc cu rezerve, doar în câteva contexte, noțiunea de „postmodernism”. Umberto Eco sesiza cu mulți ani în urmă faptul că postmodernismul nu poate primi o definiție univocă. Avem de-a face cu un concept *bon à tout faire*, cu sensuri destul de imprecise și vagamente aplicabile unor fenomene contemporane dar și altora cu valoare de premise, situate la începutul secolului XIX.

Între cei care au studiat această problemă, Jean Lyotard consideră că postmodernismul este un antimodernism, care o dată cu trecerea timpului va intra în placcabil în tradiția modernității. După John Barth – cel care în 1967 a lansat în cimpul literaturii conceptul în discuție – postmodernismul nu este doar ceea ce urmează după modernism, ci și o trecere dincolo de spațiul particular al acestuia, un mod superior de a face literatură și cu o mai mare putere de integrare. În perimetrul european postmodernismul e înțeles, mai degrabă, ca un modernism cumințit, ceea ce sugază echivalarea lui cu acea tendință observată de Hugo Friedrich, după 1950, a unei poezii mai simple și mai umane.

Alte puncte de vedere identifica postmodernismul cu o estetică a noncomunicării și tăcerii. Murray Krieger susține că: „...modernismul reprezintă suprema realizare (și totodată retragerea finală) a tradiției estetice umaniste, postmodernismul semnificând pierderea credinței în cuvânt sau, prin extensie, respingerea totală a acestuia” (*Teoria critică*, Editura Univers, București, 1982, p. 381, nota 28). Într-un eseu asupra poeziei lui William Carlos Williams, Joseph Riedel consideră că poetul american încearcă prin poezia lui tocmai „a distruge Cartea, și o dată cu ea, doctrina care consideră Literatura drept un Text sau un Cuvânt avind o semnificație totală” (apud M. Krieger, op. cit., p. 371, nota 47). În raport cu idolatrizarea modernista a cuvintului – arata mai departe Riedel – poezia lui William Carlos Williams pornește de la înțelegerea a ceea ce cuvintul nu (mai) poate să facă, ajungându-se astfel la o poetică a absenței. Comentind această situație, Murray Krieger observă: „departe de se mai constitui în cuvintul suficient și integral, limbajul poemului își proclamă insuficiența: în loc să cuprindă și totodată să alcătuiască obiectul, limbajul revelează prăpastia dintre sine însuși și ceea ce ar vrea să fie și să spună” (op. cit., p. 371).

Unde mai e atunci de gasit pluralismul și relativismul postmodernismului, de care se face astăzi atita caz, dacă el pune sub semnul întrebării și chiar contestă o întreagă tradiție umanistă, instituind o nouă criză a limbajului și a ideii de poezie? Am putea oare spune că postmodernismul începe o dată cu Wordsworth, unul dintre primii poeți moderni care refuză să mai acorde cuvintului o semnificație totalizantă, mitică și mizantă, reducându-l la funcția lui de comunicare directă și de reprezentare? Dar e poezia tranzitivă un mod de a fi al postmodernismului? Linda Hutcheon, de pildă (în *Politica Postmodernismului*, Editura Univers, București, 1997) consideră că logica referentului și a reprezentării realiste rămâne un element important al poeziei postmoderniste, însă nu în sensul confirmării lui. Postmodernismul ar constitui o modalitate de contestare atât a iluziei directității

limbajului denotativ cit și a puterilor autosemifiante ale limbajului motivant. Cel puțin, acesta pare să fie sensul următoarelor afirmații: „De fapt, multe dintre strategiile postmoderne au ca premisă explicită o punere la îndoială a noțiunii realiste de reprezentare, ce presupune transparența mediului și, în consecință, legătura directă și naturală dintre semn și referent sau dintre cuvânt și lume. Desigur, arta modernă, în toate formele sale, a sancționat, la rindul ei, această noțiune, dar a făcut-o deliberat, în detrimentul referentului, adică, prin sublinierea opacității mediului și a autosuficienței sistemului de semnificare. Postmodernismul, în schimb, denaturalizează atât transparența realității, cit și reflexivitatea modernistă, păstrând totodată (în maniera complice și critică ce i este proprie) puterea atestată istoric a celor două. Aceasta este politica ambivalentă a reprezentării postmoderne” (op. cit., p. 38).

Prin urmare, postmodernismul denaturează tot ceea ce a parut cindva natural și relativizează tot ceea ce a formulat cindva pretenții absolute. O idee asemănătoare am susținut eu însumi, fără a cunoaște punctul de vedere al Lindei Hutcheon, într-un eseu din 1990, *Poezia modernă și post-ul de control*, publicat în revista *Arca* (nr. 1). Arătăm acolo, printre altele, că aproape toate caracteristicile modernismului din tablou, lui Ihab Hassan (vezi *Sfîșierea lui Orfeu Spre un concept de postmodernism*, în rev. *Cuiește critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 184-185) – forma, finalitate, structură, ierarhie, logos, operă finită, distanță, creație, totalizare, sinteză, semantica, paradigma, metaforă, profunzime, cod magistral, interpretare, origine, metafizica, transcendență – pot fi depistate cu ușurință în opera unor poeți moderniști ca Valery, Trakl, Ungaretti, Lorca, Guillen, Saint-John Perse, Quasimodo etc., dar că nu putem pune semnul egalității între poezia tranzitivă și toate trasaturile postmodernismului stabilite de cercetătorul american. Cred însă și acum că țin de esența poeziei tranzitive: întâmplarea, forma deschisă, procesualitatea, participarea (dialogul cu cititorul), dispersarea, anulara granțelor dintre genuri (ideea de „text”), idiolectul, accentul pus pe sintagma și suprafața, polimorfismul, imanența (explorarea concretului) nepasarea față de hermeneutică. Celelalte categorii postmoderne identificate de Hassan, adică jocul, hazardul, anarhul, epuizarea, deconstrucția, retorica, semnificantul, scriptibilul, diferența, ironia, combinarea, aparțin – spuneam în esul amintit – de poezia activă-pasivă (ludică, experimentală, manieristă, metaliterară).

În legătură cu postmodernismul poeziei românești, susțineam opinia că, deși fenomenul e discutat în bloc, el se manifestă prin forme foarte variate. Reproduc în continuare pasajul care interesează în această discuție ... acum sînt active cel puțin trei direcții distincte: una pur și simplu tranzitivă (Bogdan Ghiu, Augustin Pop, Romulus Bucur, Simona Popescu, Andrei Bodiu), alta experimentală și metaliterară (Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Dan Lotoșchi și alții ludică, ironică, indirectă (reprezentată de un mare număr de poeți, de la Mircea Cartărescu și Alexandru Mușina la Florin Iaru și Petru Romoșan). Cel din urmă tip de poezie e și cel mai liber și mai puțin radicalizat formal. E o poezie fără fanatism, o poezie care vrea – vorba lui Mircea Cartărescu – totul, o sinteză de real și posibil, de corporalitate și conștiință lingvistică. Ea, această direcție, se manifestă atât ca o critică și ca o operație de deconstrucție a structurilor și temelor poeziei reflexive, cit și ca o căutare a unui nou tip de interioritate umană, specifică epistemei culturale sub oblăduirea căreia ne vom afla încă destulă vreme. E o poezie extrem de disponibilă, care are talentul de a nu privilegia procedee și curajul de a apela la forme tranzitive sau manieriste atunci cînd situația o cere.

17. Walt Whitman, *Prefață la prima ediție a „Firelor de iarbă”*, în *Opere alese*, Editura Univers, București, 1992, p. 333 (trad. și prezentare Mihnea Gheorghiu).

18. *Ibidem*, pp. 334-335.

19. *Ibidem*, p. 336.

20. *Idem*, *Cîntec despre mine* (fragment), în op. cit. p. 91.

21. *Idem*, *Prefață la prima ediție a „Firelor de iarbă”*, în op. cit., p. 335.

22. *Idem*, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.*, p. 482
23. *Ibidem*, p. 485.
24. *Idem*, *Prefață la a doua ediție a „Fidelor de iarbă”*, în *op. cit.*, p. 340.
25. *Idem*, *Cinze despre mine însuși*, în *op. cit.*, p. 107.
26. *Idem*, *Prefața la a doua ediție a „Fidelor de iarbă”*, în *op. cit.*, p. 336.
27. *Ibidem*, p. 339.
28. *Ibidem*.
29. *Idem*, *Perspectivă democratică*, în *op. cit.*, p. 446.
30. *Idem*, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.*, p. 483.
31. *Ibidem*, p. 485.
32. *Idem*, *Cinze despre mine*, în *op. cit.*, p. 109.
33. *Apud* Matei Călinescu, *Eseurile despre poezie ale lui Edgar Poe*, prefață la vol. Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, Editura Univers, București, 1971, p. VII.
34. W. Wordsworth, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 134.
35. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 11.
36. Ezra Pound, *A retrospect*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, Ed. by James Scully, Fontana / Collins, 1977, p. 30.
37. *Ibidem*, p. 35.
38. *Idem*, *A B C ul lecturii*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970
39. Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie, modernism și tradiție: Ezra Pound și „imagismul”*, în rev. *Secolul 20*, nr. 5, 1970.
40. Ezra Pound, *A retrospect*, în lucr. cit., p. 31.
41. *Ibid.*, p. 37.
42. *Ibid.*, p. 41.
43. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 14.
44. *Ibidem*, p. 20.
45. *Apud* *ibidem*, p. 22.
46. *Ibidem*, p. 18.
47. *Ibid.*, p. 25.
48. V. Șklovski, *A fost odată*, Editura Univers, București, 1971, p. 286.
49. Text reprodus după V.M. Jirmunski, *Compoziția versurilor libere*, în *Ce este literatură? Școala Formală Rusă*, Editura Univers, București, 1983, p. 244 (trad. Nicolae Roșianu).
50. Text reprodus după V. Șklovski, *op. cit.*, p. 283 (trad. Inna Cristea).
51. V. Șklovski, *op. cit.*, p. 283.
52. *Apud* Tzvetan Todorov, *Teoria ale simbolului*, Editura Univers, București, 1983, p. 415.
53. În *Antologie de poezie rusă*, vol. III, Editura Minerva, București, 1987, p. 172 (trad. Madeleine Fortunescu).
54. I. Tinianov, *À Bons Pasternak*, în *Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme*, traduction, commentaire et preface de Gerard Conio, Éditions L'Age d'homme, Lausanne, 1975, p. 91.
55. Text reprodus după V.M. Jirmunski, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 250.
56. V.M. Jirmunski, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 251
57. *Apud* P. Brăileanu, *Prefață la vol. Osip Mandelștam, Cele mai frumoase poezii*, Editura Albatros, București, 1994, p. 14.
58. *Apud* Romul Munteanu, *Prefață la vol. Osip Mandelștam, Silentium*, Editura Minerva, București, 1980, p. XIII.
59. *Apud* P. Brăileanu, *op. cit.*, p. 7.
60. Romul Munteanu, *op. cit.*, p. XV.
61. În vol. *Silentium*, ed. cit., p. 39 (trad. V. Bucuroiu și P. Brăileanu).
62. *Idem*, p. 28.
63. În rev. *Valra*, nr. 6, 1986 (trad. Ioan Mușlea).
64. A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, Editura Albatros, București, 1972, p. 505.

65. Vladimir Maiakovski, *Cum se fac versurile?*, în *Despre munca scriitorului*, Editura Cartea rusă, București, 1955, p. 68.
66. În *Antologie de poezie rusă. Perioada clasică*, vol. III, ed. cit., pp. 235-236 (trad. Cicerone Theodorescu).
67. Text reprodus după Romul Munteanu, *Prefață la vol. Osip Mandelștam, Silentium*, ed. cit., pp. XI-XII.
68. Text reprodus după Viktor Șklevski, *Despre Maiakovski*, în vol. *A fost odată*, ed. cit., pp. 399-400.
69. *Ordin de zi pe armata artei* (fragmente), în vol. Vladimir Maiakovski, *Octombrie*, Editura Univers, București, 1977, pp. 22-23 (trad. Cicerone Theodorescu).
70. Cîteva date despre aceste grupări și legătura lor cu Maiakovski sint aici necesare. Revista *LEF* a fost editată de *Levit Front Iskusstv* (Frontul de stînga al artelor). Între 1923-1925 au apărut 7 numere ale publicației. *Novii Lef* este un continuator al *LEF*-ului, editat între 1927-1928 sub conducerea lui Maiakovski și Tretiakov. *RAPP* reprezintă „Asociația rusă a scriitorilor proletari”. După ce *Novii Lef* a fost desființat, Maiakovski a aderat la *RAPP* care avea ca principal organ teoretic revista de critică marxistă *Na literaturnom postu*. Ce motivează aderarea lui Maiakovski la această organizație compromisă, desființată ulterior, în 1932, printr-o hotărîre de partid? Iată ce spune Viktor Șklevski „Maiakovski a intrat în *RAPP*. El își căuta tovarăși, în *RAPP* nu erau tovarăși pentru el. El căuta să fie recunoscut de țară. Voia să stea de vorbă cu ea. (...) Vremea încercărilor literare și chiar a prezicerilor literare trecuse. În *LEF* existase o viață literară, se ducea o activitate interesantă, lumea cunoștea multe, exista priceperea de a înțelege versurile. Maiakovski s-a îndreptat către *RAPP* pentru a se apropia mai mult de auditoriul său muncitoresc. A nimerit într-un golf izolat, intercut din toate părțile de interdicții și clișee” (op. cit., pp. 423-424).
71. V. Maiakovski, op. cit., în lucr. cit., p. 42.
72. *Ibidem*, p. 78.
73. Cf. nota 15 a prezentului capitol.
74. Fernando Pessoa, *Introduction à l'esthétique*, în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII, *Le chemin du serpent*, Christian Bourgois ed., Paris, 1991, pp. 83-84.
75. *Idem*, *Une chambre de miroirs*, în op. cit., pp. 170-171.
76. Alvaro de Campos, *Ultimatum*, în op. cit., p. 59.
77. *Ibidem*, p. 61.
78. Fernando Pessoa, *Le sensationnisme*, în op. cit. p. 74.
79. *Idem*, *Principes du sensationnisme*, în op. cit., p. 77.
80. *Ibidem*.
81. Antonio Mora, *Le retour des dieux*, în op. cit., p. 209.
82. Ricardo Reis, *L'âme païenne (sur Caïro)*, în op. cit., p. 218.
83. Ricardo Reis despre Caïro, apud Jose Gil, *Fernando Pessoa ou la métaphisique des sensations*, Éditions de la Différence, Paris, 1988, p. 119.
84. În vol. *Ploaia oblică*, Editura Univers, București, 1980, p. 24 (trad. Roxana Eminescu).
85. José Gil, op. cit., p. 120.
86. Alberto Caïro, *Păzitorul de turme (XXIV)*. Text reluat după José Gil, op. cit., p. 121 (trad. Gheorghe Crăciun).
87. José Gil, op. cit., p. 121.
88. Text reluat după José Gil, op. cit., p. 123 (trad. Gheorghe Crăciun). Pornind de la teoria senzaționismului, José Gil urmărește mai departe implicațiile „filosofice” ale acestui text care, într-un fel, e exemplar pentru toată poezia lui Caïro: „Dacă metadiscursul negativ îndepărtează orice conștiință a conștiinței (pentru că lucrurile să nu fie decît „ceea ce sint”), un alt metadiscurs stabilește însă un pod între lucru și subiect: nu mai avem de-a face cu un discurs al conștiinței asupra conștiinței senzației, ci cu unul al privirii asupra privirii. Caïro, în realitate, nu spune niciodată ceea ce este lucrul, care este forma sau culoarea sa; el ne spune

- că lucrul nu este decît lucrul, că forma nu este decît forma. Forma aripă de fluture e ceea ce vom cunoaște - ceea ce îl interesează pe Căciro e să spună că aceasta aripă nu este decît ceea ce se vede. Ca și cum, pentru rest, el s-ar lăsa în grija experienței și nu a cuvintelor - acestea neexistînd, de fapt, chiar și în funcția lor nominativă, decît inserate într-un metadiscurș" (p. 123).
89. Text reluat după Jose Gil, *op. cit.*, p. 125 (trad. Gheorghe Crăciun)
90. José Gil, *op. cit.*, p. 125.
91. Alvaro de Campos, Ricardo Reis, în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII, ed. cit., pp. 183-184.
92. În vol. *Ploua albă*, ed. cit., pp. 45-46.
93. Federico Reis, *La „discussion en famille”*. Sur Ricardo Reis, în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII, ed. cit., p. 179.
94. Ode, în vol. *Ploua albă*, ed. cit., p. 73.
95. Într-un articol din *Gazeta* (1937) „Este adevărat că, de la Plumb, Bacovia s-a dovedit mereu drept un talent declinant” și „Din Comedii în fond, constatăm, ca și după lectura *Scintelor galbene* și *Cu voi..*, istovirea lirismului bacovian” (v. Vladimir Streinu, *Poezie și poeți români*, Editura Minerva, București, 1983, p. 256).
96. „Putem vorbi la Bacovia de un veritabil antisimbolism. La un capăt al poeziei lui se produce o dezintegrare a limbajului prin sincopa, prin recurgerea la forme voit prozaice și nearticulate. La un altul, poetica simbolistă este supralicitată și uneori compromisă prin patetism. Peste tot simțim rictusul, nuanța de sarcasm a vocii ori un fel de a monta imaginile ce indică - într-o manieră excesivă sau într-una cu intenție nulă - parodia simbolismului decadent. Poezia a fost împinsă pe nesimțite spre polii ei: unul este proza, banalul limbii comune; altul este poza, limbajul emfatic, convenția exacerbată. Între proză și poză se consumă însă la Bacovia nu numai aventura simbolismului, dar și a antipoeziei” (Nicolae Manolescu, *George Bacovia*, în *Scritori români* (dicționar), Editura Științifică, București, 1978, p. 48).
97. Deși constată că Bacovia „a parcurs traseul tranziției de la modernism la postmodernism”, într-o foarte interesantă postfață, *Bacovia - un model al tranziției*, la volumul *G. Bacovia - Poezii. Proză*, Editura Minerva, București, 1987, Ion Bogdan Lefter îl retrace, totuși, poetului calitatea de scriitor postmodern. În discuție e ultimul Bacovia, cel din *Stanțe și versete*, care „a ajuns aici prin eliminarea treptată din text a unei serii de constante de limbaj modernist. Ce n-a mai reușit să facă a fost o revizuire [...] a statutului eului poetic în funcție de trăsăturile modelului către care se îndreptase”. Lipsind „pasul decisiv al rebiografizării vocii «naratoare» din poezie”, potrivit opiniei criticului, Bacovia a ratat șansa de a fi primul nostru postmodernist. Așa ceva nici n-ar fi fost posibil - m se sugerează mai departe - cu un poet al cărui principiu de construcție e fragmentarismul. Marele merit al acestui Bacovia, din *Stanțe burgheze* și postume, „rămîne orientarea către scriitura directă, antimetaforică”.
98. Apartenența unei părți a poeziei generației '80 la bacovianism a fost sesizată de același Ion Bogdan Lefter. „În sfîrșit, pentru ultimele noastre serii de autori, Bacovia premerge solitarismul antimetaforizant aproximat de Petre Romoșanu, Mariana Marin sau Ion Mureșan, varianta auster-realistă din versurile lui Matei Vișniec și - prin *Stanțe* - experimentele de stranie concentrare din poezia lui Călin Vlasie” (*op. cit.*, p. 242). În altă parte mai sunt amintite numele lui Mircea Cărtărescu, Liviu Ion Stoiciu, Alexandru Mușina.
99. Ion Caraion, *Bacovia - Sfîrșitul continuu*, Editura Cartea Românească, București, 1977.
100. Tudor Vianu, *G. Bacovia în ediție definitivă*, în *Scritori români*, vol. III, Editura Minerva, București, 1971, pp. 388-390.
101. Cum afirmă Agatha Grigorescu în *Bacovia în Bacovia. Poezie sau destin*, ed. a II-a, Editura Eminescu, București, 1972.
102. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 391.

103. Apud Roger Asselineau, *Robert Frost* (présentation et choix de textes), Paris, Éditions Pierre Seghers, 1964, p. 48.
104. Victor Felca, prefață la Robert Frost, *Versuri*, Editura Tineretului, București, 1969, pp. 20-21.
105. In A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, ed. cit., pp. 265-266 (trad. A.E. Baconsky).
106. R. Asselineau, *op. cit.*, p. 52.
107. Robert Frost, *Versuri*, ed. cit., p. 45-47 (trad. Victor Felca).
108. *Idem*, *Sentence-sounds*, in vol. *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit., pp. 50-51.
109. *Ibidem*.
110. Bertolt Brecht, *Efectul de distanțare*, în vol. *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977, pp. 130-131.
111. Robert Frost, *op. cit.*, p. 121.
112. Bertolt Brecht, *Definiția artei*, în *op. cit.*, p. 159.
113. R. Asselineau, *op. cit.*, p. 57.
114. Constantin P. Kavafis, *Autoencomiu*, în vol. *În casa sufletului*, Editura Minerva, București, 1992, p. 140.
115. *Idem*, *Însemnări de poetică și morală*, în *op. cit.*, p. 130.
116. *Idem*, *Poetica*, în *op. cit.*, p. 113.
117. *Idem*, *Însemnări de poetică și morală*, în *op. cit.*, p. 124.
118. *Ibidem*, p. 129.
119. *Idem*, *Poetica*, în *op. cit.*, pp. 111-112.
120. Constantin P. Kavafis, *Orașul*, în vol. *Poezii*, Editura Univers, București, 1971, p. 69 (trad. Aurel Rău).
121. A.E. Baconsky, *op. cit.*, p. 407.
122. Constantin P. Kavafis, *În port*, în vol. *Poezii*, ed. cit., p. 141.
123. A.E. Baconsky, *Mendiane*, E.P.L., București, 1969, p. 186.
124. C.Th. Dimaras, *C.P. Kavafis. Versul și limba*, în vol. *Istoria literaturii neogrecești*, E.P.L.U., București, 1968, pp. 530-531.
125. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 77.
126. Apud Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 77-78.
127. Apud Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 76.
128. *Ibidem*.
129. *Ibidem*.
130. *Tindă gospodină* (*The Young Housewife*), în William Carlos Williams *Poèmes / Poems*, Aubier Montaigne, Paris, 1981, p. 49 (trad. Gheorghe Crăciun).
131. William Carlos Williams, *Selected Essays*, A New Direction Book, New York, 1969, p. 268.
132. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 83-84. În legătură cu acest poem, de o simplitate care-l face aproape imposibil de comentat, Johnathan Culler propune considerații de o mare finețe analitică, păstrând aceeași perspectivă a convențiilor impuse textului de actul de receptare: „A scrie un poem înseamnă a reclama un anume tip de semnificație de la un construct verbal produs [de autor], în timp ce lectura presupune apropierea de poem cu «prejudecata» că oricât de sumar ar putea părea el, acesta ar trebui să continue, cel puțin implicit, virtuți latente care să-i merite atenția. Un asemenea tip de lectură devine astfel un proces de căutare a modalităților care să-i garanteze poemului semnificația și importanța, iar în acest proces sunt incluse o diversitate de operații ce provin parțial din instituția poeziei: Unele versuri își anunță explicit preocuparea pentru teme cu un loc central în experiența umană, dar multe dintre ele nu; iar în aceste cazuri trebuie să utilizăm convenții formale speciale.

Prima dintre aceste convenții s-ar formula drept «o încercare de a citi orice vers descriptiv, oricât de sumar, ca pe un moment epifanic». Dacă un obiect sau o situație se află în centrul unui poem, acest lucru implică, prin convenție, și faptul că ele au o importanță deosebită: ele sunt «corelativul obiectiv» al unei emoții

intense sau «locus»-ul unui moment de revelație. Această convenție se aplică îndeosebi poemelor imagiste, haiku-urilor, precum și altor poeme schematice care permit formei versificate să le declare importanța. Poemul *Într-o stație de metrou* al lui Pound,

*Ivirea acestor chipuri în mulțime;
Petale pe-o creangă jilavă, neagră,*

cere să fie luat drept o percepție a cufundării în sine, drept un moment formalizat al revelației și drept o suprafață ce devine profunzime. Operații similare se pot identifica în multe din versurile lui William Carlos Williams. Un bilețel lăsat pe masa din bucătărie în care putem citi «Nu vreau să spun decât că am mâncat prunele din congelator pe care tu probabil le vroiai la micul dejun Iartă-mă, au fost delicioase: atât de dulci și înghețate» este cu siguranță un gest frumos; dar cînd e pus în pagină ca poem, convenția semnificației intră în rol. Poemul este privat de orice funcție pragmatică sau de circumstanță a notației (reținînd pur și simplu referința la context ca pe o afirmație legată de importanța unei experiențe de acest fel), fiind necesară, în consecință, intervenția unei noi funcții pentru a-l justifica. Dată fiind opoziția dintre mîncatul prunelor și regulile sociale violate, putem spune că poemul ca notație devine o forță meditativa care recunoaște prioritatea regulilor, cerînd iertare și, totodată, afirmînd, prin vigoarea ultimelor cuvinte, că experiența senzorială imediată are și ea drepturile ei și că ordinea relațiilor personale (relația dintre «eu» și «tu») trebuie să facă loc unei astfel de experiențe. Putem merge chiar mai departe, spunînd că lumea bilețelului și a micului dejun este deopotrivă și una a limbajului, care nu poate asimila și nici nu se poate revolta împotriva momentelor cînd, după cum notează Valery, «le fruit se fonde en jouissance». Valoarea afirmată de mîncatul prunelor este una care transcende limbajul și ea nu poate fi «surprinsă» de poem decât negativ (pentru că ea este aparent nesemnificativă), acesta fiind și motivul pentru care poemul trebuie să fie atât de diluat și pretins banal" (*Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Keegan Paul, London, 1994, first published 1975, pp. 175-176).

133. William Carlos Williams, *op. cit.*, pp. 197-198.
134. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 93.
135. *Apud ibidem*, p. 153.
136. Alain Robbe-Grillet, *O cale pentru romanul viitor*, în Romul Munteanu, *Noul Roman francez*, E.P.L.U., București, 1968.
137. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 153.
138. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit, Paris, 1963. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 156-155.
139. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 158.
140. Text reprodus după *ibid.*, p. 163.
141. Louis Zukovsky, *Un obiectiv*, în rev. *Arca*, nr. 10-11-12, 1995, p. 101.
142. *Ibidem*.
143. *Ibid.*
144. *Ibid.*
145. *Ibid.*
146. *Ibid.*
147. *Ibid.*, p. 103.
148. *Ibid.*
149. *Ibid.*, p. 105.
150. *Ibid.*
151. Giacomo Debenedetti, *Poezia italiană din secolul al XX-lea*, Editura Univers, București, 1986, p. 27.
152. *Apud* G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 49.
153. G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 49.

154. În legătură cu semnificația emblematică a obiectelor și cu lipsa de metafizică a eului în poezia lui Montale, citeva observații esențiale face același G. Debenedetti: „S-a vorbit în legătură cu Montale de faimosul «corelativ obiectual» care este unul dintre fundamentele poeticii lui Eliot. Este adevărat în măsura în care Montale, în mod independent de poetica lui Eliot, țese și contrapunctează obiecte și apariții emblematică ale unei stări subiective proprii adevărate și pure ideograme, adică cifre vizibile și sensibile ale aceleiași stări sufletești proprii. Dar despre acea stare, în Montale, nu se dă după aceea o explicație metafizică sau doctrinară, sistematică, teologică sau dogmatică. Nu este Eul cuiva care alcătuiește cu momentele eului propriu un sistem anumit al lumii. Este un Eu empiric, chiar dacă se ține seama că experiența sa ca destin este valabilă și pentru ceilalți oameni. Dar ca istorie personală o sustrage, lasă vedea doar emblemele care o adumbresc și o subînțeleg, fără s-o amintească” (op. cit., p. 48).
155. Apud Florin Chirițescu, *Cuvîntul traducătorului*, prefată la vol. Eugenio Montale, *Quaderno di quattro anni / Caiet pe patru ani*, Editura Univers, București, 1981, p. 14.
156. Apud *ibidem*, p. 6.
157. Pietro Bonfiglioli, *Dante, Pascoli, Montale*, în *Nuovi studi pascoliani*, Centro di Cultura dell'Alto Adige-Società di Studi Romagnoli, Bolzano-Cesena, 1963. Apud Eugenio Montale, *Poezii*, antologie, traducere, prefată, note și repere critice de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 319.
158. Apud *ibidem*.
159. Apud *ibidem*.
160. Eugenio Montale, *Poezii* (ediție bilingvă), E.P.L., București, 1968, p. 47 (trad. Dragoș Vrinceanu).
161. Eugenio Montale, *Intenți (interviu imaginar)*, publicat prima dată în *La Rassegna d'Italia*, nr. 1, ian. 1946, Milano. Apud Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi), p. 285.
162. Apud *ibidem*, p. 286.
163. Apud *ibidem*.
164. Giuseppe de Robertis, *Ocaziile*, în *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962. Apud *ibidem*, p. 294.
165. Gianfranco Contini, *Montale și „Furtuna”*, în *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino, 1974. Apud *ibidem*, p. 309.
166. Marian Papahagi, *Prefată la op. cit.*, p. 9.
167. Eugenio Montale, *Intenți (interviu imaginar)*, în op. cit., p. 286.
168. Marian Papahagi, *Montaliana*, în vol. *Critica de atelier*, Editura Cartea Românească, București, 1983, pp. 229-230.
169. Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi), p. 169.
170. Mara Corti, *Un nou mesaj al lui Montale: „Satura”*, în *Strumenti critici*, nr. 15., iun. 1971. Apud *ibidem*, p. 329.
171. Marian Papahagi, op. cit., p. 226.
172. Eugenio Montale, *Timpul nostru*, în rev. *Convorbiri literare*, nr. 3, 1986.
173. *Ibidem*.
174. Eugenio Montale, *Quaderno di quattro anni / Caiet pe patru ani*, ed. cit., p. 115 (trad. Florin Chirițescu).
175. *Ibidem*, p. 117.
176. Jovan Hristić, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, București, 1973, p. 104.
177. Eugenio Montale, *Intenți (interviu imaginar)*, în *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi), p. 288.
178. Francis Ponge, *Eu am început foarte de tânăr să deschid dicționarul (dialog cu Ion Pop)*, în Ion Pop, *Ore franceze*, Editura Univers, București, 1979, p. 224.
179. *Idem*, *My creative method*, în *Methodes*, Éditions Gallimard, Paris, 1961, p. 181.
180. *Ibidem*, pp. 11-12.

181. *Idem*, *Le murmure (condition et destin de l'artiste)*, în *op. cit.*, p. 160.
182. *Idem*, *My creative method*, în *op. cit.*, p. 30.
183. *Idem*, *De partea lucrurilor / Le parti pris des choses*, Editura Univers, București, 1974, pp. 23-25 (trad. Irina Mavrodin).
184. Text reprodus după G. Căhnescu, *Universul poeziei*, Editura Minerva, București, 1971, p. 138. În original: „Tresor garde, cloisons de ruches, / Abondance de la saveur, / Architecture pentagonale. / L'écorce se fend; les grains tombent, / Grains de sang dans des coupes d'azur, / Et d'autres, gouttes d'or, dans des plats de bronze émaillé” (trad. rom. în text: Gheorghe Crăciun).
185. Francis Ponge, *My creative method*, în *op. cit.*, p. 31.
186. *Ibidem*, p. 11.
187. *Ibid.*
188. *Ibid.*, p. 17.
189. *Idem*, *Eu am început foarte de tânăr să deschid dicționarul (dialog cu Ion Pop)*, în *op. cit.*, p. 223.
190. *Ibidem*, p. 224.
191. *Idem*, *My creative method*, în *op. cit.*, p. 36
192. *Idem*, *Le murmure (condition et destin de l'artiste)*, în *op. cit.*, p. 161.
193. *Ibidem*.
194. *Ibid.*
195. Cf. Irina Mavrodin, *Francis Ponge și retorica obiectului*, prefață la Francis Ponge, *De partea lucrurilor / Le parti pris des choses*, ed. cit., p. 6
196. Cf. Roland Barthes, *Littérature objective*, în *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp. 29-30.
197. Francis Ponge, *Preamblare prin serele noastre*, în *Secolul 20*, nr. 325-326-327, f. a., p. 120 (trad. Alina Ledeanu).
198. Vezi în acest sens: Jacques Derrida, *La Dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, trad. rom. *Diseminarea*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997, Julia Kristeva, „Un coup de dés”: *suppressions non récupérables et emboltements infinis-undéfins*, în Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974; Jean François Lyotard, *Figură a gândirii: „Un coup de dés”*, în rev. *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1995
199. Text reprodus după Romulus Bucur, Alexandru Mușina, *Antologie de poezie modernă. Poezi modernă despre poezie*, Editura Leka Brincuş, f.l., f.a., p. 104 (trad. Romulus Bucur).
200. Ulterior, Burroughs inventează o nouă metodă, de aceeași factură aleatorie: „Am pus la punct o extindere a metodei cut up, pe care o numesc fold in method: o pagină de text al meu sau al altuia - îndoită în două - pe direcția înălțimii - și așezată pe o altă pagină. Textul astfel compus este citit, atunci, ca un singur text, din cauza acestor două pliuri” Apud Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 267.
201. Charles Olson, *Versul proiectiv*, în rev. *Interval*, nr. 4-5, 1990, p. 48.
202. *Ibidem*.
203. *Ibid.*
204. *Ibid.*
205. *Ibid.*
206. *Ibid.*, p. 50.
207. *Ibid.*
208. *Ibid.*
209. Charles Olson, *Cînturile lui Maximus / Cîntul 4*, în *Lincă americană contemporană*, Editura Albatros, București, 1980, p. 63 (trad. Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu).
210. Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 266-267.
211. Charles Olson, *Human Universe*. Apud Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 267.
212. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 180.

213. Discuția e reproducă sub titlul *An interview in Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit.
214. Robert Lowell, *An interview*, în lucr. cit., p. 245.
215. *Ibidem*.
216. *Ibid*. Toate expresiile puse în continuare între ghilimele în textul meu sînt extrase din același interviu.
217. Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 182.
218. În vol. *Poezia americană modernă și contemporană* (selecție, traducere, note și comentarii de Mircea Ivanescu), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, pp. 260-261.
219. *An Interview*, în lucr. cit., p. 250.
220. *Ibid.*, p. 268.
221. *Ibid*.
222. Ștefan Stoeneșcu, *Poemul ca gest*, prefață la Frank O'Hara, *Meditații în imponderabil*, Editura Univers, București, 1980, pp. 6-7.
223. Frank O'Hara, *op. cit* (trad. Constantin Abaluță și Ștefan Stoeneșcu), p. 67.
224. Frank O'Hara, *Personismul Un manifest*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1987, p. 157.
225. *Ibidem*.
226. *Ibid*.
227. *Ibid*, p. 158.
228. Frank O'Hara, *Meditații în imponderabil*, ed. cit., p. 136.
229. Matei Calinescu, *Ion Vinea. schiță de portret liric*, prefață la Ion Vinea, *Ora finitului*, E.P.L., București, 1976, pp. VIII-IX.
230. Cf. Nicolae Manolescu, *Spiritul avangardei*, în rev. *România literară*, nr. 18, 1984, p. 3.
231. Mircea Martin, *Modernité sans avant-gardisme: B. Fundoianu (Benjamin Fondane)*, în rev. *Euresis*, nr. 1-2, 1994, p. 97.
232. *Ibidem*.
233. *Ibid.*, p. 98.
234. Eugen Lovinescu, *Camil Petrescu*, în *Critice*, vol. IX, 146-152, text reluat în E. Lovinescu, *Scenen*, vol. I, E.P.L., București, 1969, p. 457.
235. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, prefață la antologia *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, Editura Alifia-Paralela, București, 1996, p. LXXVIII.
236. Ion Pop, *Un „avangardist de unul singur”*, prefață în Victor Valeriu Marinescu, *Științe despre Victor Valeriu Marinescu*, Editura Cogito, Oradea, 1995, p. 10.
237. Caius Dobrescu, *Nichita Stănescu între mit național și poet „underground”*, în *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București, 1998, p. 182.
238. Ștefan Borbely, *Aventura normalității*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Pitești, 1994, p. 59.
239. Caius Dobrescu, *op. cit.*, p. 183.
240. Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 60.
241. Ștefan Borbely, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 59.
242. Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva mașinii de scris*, în lucr. cit., p. 172.
243. Alexandru Mușina, *Poezia – o șansă...*, în lucr. cit., p. 146.
244. *Ibidem*, p. 145.
245. Matei Vișniec, *Poezia într-o lume normală*, în lucr. cit., p. 150.
246. Cf. Romulus Bucur, *Senzația de autenticitate*, în lucr. cit., pp. 156-158.
247. Nichita Danilov, *Oglinda activă*, în lucr. cit., p. 160.
248. Liviu Ioan Stoiciu, *În contact direct cu lumea*, în lucr. cit., p. 164.
249. Simona Popescu, *Sensul poeziei, astăzi*, în lucr. cit., p. 186.
250. Magda Cărneci (Magdalena Ghica), *Răspuns la ancheta Dreptul la timp*, în rev. *Echinox*, nr. 11-12, 1979.
251. Petru Comarnescu, prefață la *Antologie de poezie americană modernă*, Editura de Stat, București, 1947.

252. G.H. Bantock, *The Social and Intellectual Back-ground in The Modern Age* Apud Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975, p. 443.
253. Cf. Charles Carpenter Fries, *American English Grammar*. Iată doar o singură observație importantă pentru discuția noastră: „În general, deci, în ce privește exprimarea relațiilor dintre subiect și complement, în cursul dezvoltării sale, engleza s-a îndepărtat de limbile flexionare, în care subiectul și complementul pot să ocupe orice poziție printre cuvintele frazei, apropiindu-se de modelele gramaticale care funcționează în baza ordinii fixe a cuvintelor și care fac din poziția dinaintea verbului teritoriul «subiectului», iar din poziția de după verb teritoriul «complementului». Apud Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 375.
254. Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 375.
255. Charles Carpenter Fries, *op. cit.* Apud Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 375-376.
256. Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 387.
257. Georges Poulet, *Études sur le temps humain*. Apud Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 388.
258. *Ibidem*, p. 390.
259. Cf. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1996

V. Cele cinci dimensiuni

1. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris, 1974, p. 119.
2. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 9.
3. În volumul *Semiotics of Poetry* (Methuen, London, 1980) Michael Riffaterre consideră că poezia este o structură verbală care-și generează sensul, un mod „oblic” de a exprima conceptele. Ea spune întotdeauna ceva pentru a semnifica altceva. Sensul unei poezii e rezultatul unei dialectici desfășurate între text și cititor. Pentru a descifra textul pe care îl are în față și pentru a înțelege că acesta este o poezie și nu altceva, cititorul are nevoie de o dublă lectură. Prima este *euristică*, și ea constă în sesizarea sensului lingvistic al textului, cu ipoteza că textul poate avea o valoare referențială, mimetică. Cea de-a doua lectură e *hermeneutică*, și ea conduce tocmai la descoperirea faptului că, prin lexic, gramatică, prozodie și eufonie, poezia alterează orice reprezentare mimetică a realității, creindu-și propriul ei sens, numit de Riffaterre *semnificantă* (significance). Rezultă de aici că orice poezie, oricât ar fi ea de simplă, necesită această a doua lectură care o „corectează” pe prima prin valorificarea competenței literare a celui care citește. Cred însă că nu trebuie să confundăm *mimesis*-ul cu tranzitivitatea. Poezia poate fi în același timp și nonmimetică și tranzitivă. Am arătat deja că sensul referențial și sensul denotativ sau tranzitiv ale unui enunț nu pot fi confundate.
4. Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, Editura Cartea Românească, București, 1977. Pentru motivarea teoretică a demersului autorului, vezi pp. 5-38.
5. Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 94.
6. *Ibidem*, p. 95.
7. Cf. George Steiner, *Cuvântul împotriva obiectului*, în *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, Editura Univers, București, 1983, p. 218. „Un raționalism difuz, influența nivelatoare a mass-mediei, monocromia crescândă a mediului tehnologic presează asupra componentelor personale ale limbajului [...] Efectele asupra stabilității vitale a structurii limbajului, asupra verticalității complexe care leagă subconștientul și intimitățile principale ale limbii de suprafața publică pot fi grave. Lipsese elementul de stabilitate. Cu greu poate fi găsită o ființă omenească care să nu fi fost exasperată la un moment dat, de «publicitatea» limbii, care să nu fi resimțit o stinghereală aproape fizică față de nepotrivirea dintre singularitatea, noutatea propriilor emoții și sistemul uzat de cuvinte. Este aproape intolerabil

- faptul că nevoile, afecțiunile, animozitățile, introspecțiile pe care le simțim totalmente ale noastre, care modelează conștiința identității noastre și cea despre lume trebuie să fie exprimate – chiar și, ceea ce este cel mai absurd, cînd vorbim cu noi înșine – în limbajul comun”.
8. Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, București, 1997, p. 13.
 9. În *Teoria literaturii* (E.P.L.U., București, 1967, p. 111) Wellek și Warren disting două tipuri de individualitate: „tipul obiectiv și tipul subiectiv: cei care, precum Keats și T.S. Eliot, accentuează capacitatea negativă a poetului, orientarea lui spre lumea exterioară, ascunzîndu-și personalitatea concretă, și tipul opus care tinde să-și etaleze personalitatea, dorește să-și facă autoportretul, să se mărturisească, să se exprime pe el însuși” Problema l-a preocupat și pe Tudor Vianu care face deosebirea dintre *eul tipic* și *eul personal*. Mai tîrziu, într-un alt context, în studiul *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu*, cuprins în volumul *Figuri și forme literare* (1946), „eul tipic” este numit *eul general*.
 10. Cf. Alexandru Mușina, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Leka-Brîncuș, f.a., f. l., pp. 92-93.
 11. Apud Luc Ferry, *op. cit.*, p. 198.
 12. Cf. Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, 1984. Pentru un rezumat al ideilor cărții și încercarea de a asimila romantismul românesc al perioadei pașoptiste cu romantismul Biedermeier, vezi Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, București, 1990, pp. 167-171 și *passim*.
 13. John Bayley, *Fascinația romantismului*, Editura Univers, București, 1982. Pentru discuția noastră și contradicțiile interne ale romantismului în general, vezi pp. 6-81.
 14. S. Coleridge, *Biographia literaria*, în *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, București, 1982, p. 144.
 15. Liviu Ciocarlic, *Teama de text la Baudelaire*, în *Negru și alb*, Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 88.
 16. *Ibidem*, p. 87.
 17. Apud Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 53.
 18. Apud *ibidem*, p. 67.
 19. G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, Editura Univers, București, 1977, p. 205.
 20. Walt Whitman, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *Opere alese*, Editura Univers, București, 1992, p. 484.
 21. Paul Ricœur, *Istorie și adevăr*, Editura Anastasia / C.E.U. Press, București, 1996, p. 191.
 22. Robert Bly, citat de Serge Fauchereau, în *op. cit.*, p. 310.
 23. Luc Ferry, *op. cit.*, p. 25.
 24. Fernando Pessoa, *Projet de préface à un livre futur* (1916?), în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII., *Le chemin du serpent*, Christian Bourgois ed., Paris, 1991, p. 176.
 25. T.S. Eliot face cîteva considerații esențiale cu privire la funcția impersonalității în poezie în escul *Tradiția și talentul personal* (1919). Iată două pasaje – mereu citate în studiile dedicate poeziei moderne – cu valoare de definiție: „Treaba poetului nu e de a căuta emoții noi, ci de a le folosi pe cele obișnuite și, făcînd din ele poezie, de a exprima sentimente inexistente în sfera emoțiilor reale” și „Poezia nu înseamnă o eliberare a emoțiilor, ci o eliberare de emoție, nu exprimarea personalității, ci o eliberare de personalitate” (în vol. *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, pp. 29-30). Ceea ce i se cere, prin urmare, poetului este renunțarea la individualitatea sa particulară și explorarea acelor caracteristici obiective, comune ale sensibilității umane. Cu ce mijloace însă? Care e secretul poetic al prezentării unor trăiri obișnuite, fără a cădea în banalitate și conventional? Răspunsul se află într-un scurt eseu intitulat *Hamlet*: „singurul fel de a exprima emoția în artă e de a găsi un corelat obiectiv; cu alte cuvinte, o serie de obiecte, o situație, o înșiruire de evenimente care trebuie să alcătuiască formula acelei emoții anume; așa încît atunci

- cind sînt date faptele externe care trebuie să se finalizeze în experiența senzorială, emoția să fie imediat evocată" (*op. cit.*, p. 175).
26. Ideea e dezvoltată în următorul pasaj: „Cititorul colaborează la opera literară nu pentru că o citește, ci pentru că o va citi. Stă ca și pîitit în mod invizibil în conștiința poetului și de acolo acționează ca un cenzor critic implacabil ce nu permite altă expresie decît aceea care, conținînd o reprezentare psihică potrivită, va obține ulterior asentimentul său. Acțiunea poetică este încă de la originea sa, în mod iremediabil, o coacțiune, o acțiune comună a poetului și cititorului. Și de aceea putem spune de pe acum în mod riguros că cititorul este în egală măsură autor al poemului ca și poetul însuși” (Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București, 1975, p. 328).
 27. O observație banală care se poate face e aceea că în arta și literatura modernă critica nu mai reprezintă o activitate secundară, ci o parte a creației însăși. Lui Jovan Hristiș i se pare că „textele critice au devenit parte inalienabilă a artei moderne” (*Literatura modernă și critica modernă*, în *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, București, 1973, p. 133).
 28. Giacomo Debenedetti, *Poezia italiană din secolul al XX-lea*, Editura Univers, București, 1986.
 29. Potrivit opiniei lui Jovan Hristiș (*op. cit.*, p. 140), funcția acestor note e dublă și ea indică un mod propriu de a fi al poeziei moderne, care imbină în același text discursul literar cu discursul metaliterar. „Menirea notelor nu este, așadar, numai să așeze textul poemului în contextul istoric corespunzător [...], ci aceea că prin ele se creează și o formă poetică absolut nouă. Notele ne indică faptul că *Țara pustie*, după inspirația sa, este deopotrivă o operă de poezie și una de critică, și problema care se pune nu este originalitatea sau neoriginalitatea procedurii sau a inspirației poetice – pentru anumite concepții, un poem cu un număr atît de mare de citate și aluzii cu greu s-ar putea numi cu totul original – ci forma acestei inspirații, care, pare-se, corespunde aproape cu desăvîrșire sensibilității moderne”.
 30. Paul Valéry, citat de Eugen Negrici în *Sistematica poeziei*, Editura Carlea Românească, București, 1988, p. 68.
 31. Apud Andrei Corbea, în prefața la Hans Robert Jauss, *Experiință estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers, București, 1983, pp. 10-11.
 32. Andrei Corbea, prefață la *op. cit.*, p. 11.
 33. Cf. Johnathan Culler, *Poetics of the Lyric*, în *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1994, pp. 161-188.
 34. Hans Robert Jauss, *Istoria literară ca provocare a științei literaturii* (fragmente), în rev. *Viața Românească*, nr. 10, 1980, p. 161.
 35. Într-o lucrare intitulată *Eseu asupra individualismului* (Editura Anastasia-C.E.U. Press, București, 1996), antropologul Louis Dumont arată că în cultura modernă a devenit imposibil să deducem imperisabilul (ceea ce trebuie să fie) din pensabil (ceea ce este), situație care blochează posibilitatea omului de a trece de la fapte la valori. Religia prezentului exclude valorizările, ea face cu neputință existența unui sistem de referință transcendent. „...accentul pus pe individ a condus la interiorizarea moralei, la rezervarea acesteia exclusiv conștiinței individuale, în timp ce ea era separată de alte scopuri ale acțiunii și despărțită de religie. Individualismul și separarea simultană a omului de natură au dus la disjunția dintre bine, adevăr și frumos și la apariția unei prăpăstii adînci între ce este și ce trebuie să fie. Această situație a devenit destinul nostru, în sensul că ea se află în centrul culturii și civilizației moderne” (*op. cit.*, p. 270).
 36. „Modernitatea e tranzitoriu, trecătorul, prezentul, jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este veșnicia și imuabilul. [...] Elementul acesta trecător, fugitiv, ale cărui metamorfoze sînt atît de frecvente, nu are dreptul să-l disprețuim sau să-l nescotim. Suprimîndu-l, cădem inevitabil în vidul frumuseții abstracte și de nedefinit...” (Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne*, în *Pictorul vieții moderne și alte*

curiozități, Editura Meridian, București, 1992, p. 390). E adevărat că Baudelaire încă mai acordă modernității șansa de a atinge non-perisabilitatea valorilor, arătând că „șinta sa e de a desprinde din modă ce poate ea conține ca poezie în istorie, să extragă veșnicul din tranzitoriu”. În acest sens, fiecare moment artistic din trecut și-a avut modernitatea sa, „frumusețea sa misterioasă” Și totuși, apare la Baudelaire și o modernitate care este numai a lumii moderne și care se apropie de viziunea nihilistă a lui Nietzsche: „rostogolirea omului în afara centrului către X”, înțelegând prin aceasta o progresivă pierdere a fundamentelor umane (Dumnezeu, logos ul, istoria etc.). Elocvent e elogul pe care Baudelaire îl face „homarului perfect”, observatorului detașat al vieții, care este un individ descentrat, depeizat, asumându-și cu pasiune propria-i alteritate, într-o lume în care valorile se neutralizează. „A nu fi la tine acasă, și a te simți cu toate acestea pretutindeni acasă, a vedea lumea, a fi în centrul lumii și să rămâi ascuns privirii lumii, iată câteva dintre cele mai mărunte plăceri ale acestor spirite independente, palimase, nepărtinitoare, pe care limba nu le poate defini decât stângaci. Observatorul este un prinț ce peste tot se bucură de incognito-ul său. [...] Și astfel cel îndrăgostit de viața universală pătrunde în mulțime ca într-un imens rezervor de electricitate. Îl mai putem compara și cu o oglindă tot atât de imensă precum mulțimea, cu un caleidoscop înzestrat cu conștiință, care, la fiecare mișcare, reprezintă viața multiplă și grația unduitoare a elementelor vieții. E un eu ce nu-și poate potoli foamea de *non-eu*, și care, în fiecare clipă, îl redă și îl exprimă în imagini mai vii decât viața, mereu nestatornică și trecătoare” (op. cit., p. 387).

Vezi, de asemenea, în acest text esențial pentru istoria modernității, și elogiol *dandy-ului*, al machiajului, al bizarului etc. sau sensul afirmației „Nimic înfrumusețează ceea ce există”, care concentrează aceeași estetică a neutralizării valorilor și a lipsei de fundamente.

37. Jean-François Lyotard, *Răspuns la întrebarea „Ce este postmodernismul?”*, în *Căiete critice*, nr. 1-2, 1986, p. 178.

38. Walt Whitman, *Semnificația lui Edgar Poe*, în op. cit., p. 460

39. *Ibidem*, p. 461.

40. Cf. Hans Robert Jauss, *Dulceața căminului (La douceur du foyer): lirica anului 1857 ca model de transmitere a normelor sociale prin intermediul literaturii*, în op. cit., pp. 389-426.

41. Apud Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1969, p. 42.

42. *Ibidem*.

43. *Ibid.*, p. 11.

44. *Ibid.*

45. Hugo Friedrich, op. cit., p. 13.

46. Observația îi aparține lui Igor Stravinski și ea caracterizează muzica epocii contemporane. Constatăm însă că, din punctul de vedere al paradigmei estetice care le subsumează, între muzica primei jumătăți a secolului XX și poezia aceleiași perioade nu există aproape nici o diferență. Muzica ajunge și ea la incomunicabilitate și explicațiile stilistice și ontologice pe care le putem da acestei situații pot fi regăsite punct cu punct și în studiul lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, publicat în 1956. Următoarele observații ale lui Stravinski apar în *Poetica muzicală*, a cărei primă ediție datează din 1952. „Capriciul individual, anarhia intelectuală care tinde să domine lumea în care trăim, îndepărtează artistul de semenii săi și îl obligă să apară în ochii publicului în calitate de monstru, un monstru de originalitate, inventator al propriului său limbaj, al vocabularului și mijloacelor artei sale. Folosirea materialelor verificate și a formelor stabilite îi sînt în mod obișnuit interzise. El ajunge să vorbească un idiom fără nici o relație cu lumea care îl ascultă. Arta devine într-adevăr unică, în sensul că ea este incomunicabilă și ermetică pe toată linia” [Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967, p. 75].

47. Walt Whitman, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în op. cit., p. 485

48. *Ibidem*, p. 491.

49. *Ibid.*, p. 489.

50. Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, București, 1965, p. 84.

51. George Steiner, *op. cit.*, în ed. cit., pp. 219-220.

52. *Ibidem*, p. 221.

53. Michel Foucault susține chiar ideea că pînă spre sfîrșitul secolului XVIII în cultura europeană nu există nici omul ca realitate gîndită în concretul ei. Omul ca problemă e o descoperire ulterioară clasicismului și această problemă apare o dată cu instituirea cadrelor cunoașterii științifice. De reținut e faptul că „inventarea” omului n-a fost posibilă decît după depășirea viziunilor metafizice, anistorice, anterioare și că din secolul XVIII încoace problemele omului sînt avute în vedere în imanența lor. Modernitatea timpurie a descoperit că omul este un „dublet empirico-transcendental” care poate fi studiat obiectiv:

„Au luat atunci naștere – arată Michel Foucault – două tipuri de analize. Cele care s-au instalat în spațiul corpului și care, prin studierea percepției, a mecanismelor senzoriale, a schemelor neuro-motorii, a modurilor de articulare comune lucrurilor și organismului, au funcționat ca un soi de estetică transcendentală: prin intermediul lor se descoperea faptul că [...] există o natură a cunoașterii umane care îi determina acesteia formele și care, în același timp îi poate deveni manifestă prin intermediul propriilor ei conținuturi empirice. Cel de-al doilea tip de analize [...], au funcționat ca un soi de dialectică transcendentală; ele scoteau la iveală acest fapt. [...] există o istorie a cunoașterii umane, care poate, deopotrivă, să se ofere cunoașterii empirice și să-i prescrie acesteia formele” (*Cuvintele și lucrurile*, *O arheologie a științelor umane*, Editura Univers, București, 1996, p. 374).

54. Există și poeți moderni care nu simt nevoia să renunțe la punctuație, ci să-i confere mai multă precizie, facînd-o să semene cu semnele din muzică. Unul dintre aceștia e Paul Valéry: „Este criticată maniera mea (sau abuzul) de a folosi – cuvinte sublimine, cratime, ghilimele. Ceea ce înseamnă, pe scurt, a spune sau a face manifest că eu găsesc insuficientă punctuația obișnuită. [...] Punctuația noastră este vicioasă. Este în același timp fonetică și semantică și insuficientă pe ambele planuri. Nimic nu îndică, la lectură, că trebuie (de pildă) să reiei un anumit ton de început de frază, după ce vei fi adoptat un altul în timpul pronunțării cîtorva cuvinte (interpolînd o remarcă).

– De ce nu semne ca în muzică? (unde, de asemenea, lipsesc) Semne de viteză, de accentuare a articulării – opriri de durată diferită. „Vivace”, „solenne”, staccato, scherzando” (*Limbaș*, vol. *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Editura Univers, București, 1989, pp. 863-864).

55. George Steiner, *op. cit.*, în ed. cit., p. 226.

56. Aceasta e, de pildă, opinia lui Valéry care afirmă rîspicat: „Treaba poetului este de a construi un fel de corp verbal care să aibă soliditatea, dar și ambiguitatea unui obiect. Experiența arată că un poem prea simplu (de exemplu cel abstract) este insuficient și se uezază de la prima privire. Nici măcar nu mai este un poem” (*Poezie*, în *op. cit.*, p. 807).

57. Gottfried Benn, *Probleme ale liricii*, în rev. *Secolul 20*, nr. 7, 1969, p. 40.

58. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 13.

59. Gottfried Benn, *op. cit.*, în rev. cit., p. 44.

60. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 357.

61. Giuseppe Ungaretti, în *Le Disque Vert*, nr. special. Apud Lautréamont, *Cîntările lui Maldoror. Opere complete* (traducere, bibliografie și ilustrații de Tașcu Gheorghiu), secțiunea *Date, comentarii, opinii*, Editura Univers, București, 1976, p. 222.

62. Definit ca poetic prin analogie cu poezia modernă, tipul de roman în discuție reprezintă o formă pe care prozatorii secolului XX au creat-o în mod deliberat, ținînd seama de tendințele și metamorfozele contextului literar la care ei s-au raportat. Într-unul din volumele sale de eseuri (*Puntea îngustă a artei*, 1927), Virginia Woolf constată că „s-ar putea ca proza să preia – le-a și preluat de fapt – unele din

- îndatoririle de odinioară ale poeziei [...]. Vom fi nevoiți să născocim numiri noi pentru cărți diferite ce se ascund sub acest generic [romanul]. Și e posibil să se afle atunci, printre numele romane, unul pe care să nu prea știm cum să-l botezăm. Va fi scris în proză, dar într-o proză care va avea multe din caracteristicile poeziei" (apud Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, Editura Univers, București, 1971, pp. 66-67).
63. M.M. Bahtin, *Discursul poetic și discursul românesc*, în *Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă*, Editura Univ. Al I. Cuza, Iași, 1994, p. 155.
64. *Ibidem*, p. 149. Cuvintele introduse de mine în textul lui Bahtin sînt subliniate.
65. *Ibid.*, p. 160.
66. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, în *Ludwig Wittgenstein* (prezentation, choix de textes, bibliographie par Gilles-Gaston Granger), Editions Seghers, Paris, 1969, p. 117.
67. Poate că cea mai bună explicație analitică a celebrei afirmații wittgensteiniene, valorificînd nu doar aspectul ei logic, ci și pe cel psihologic, interior (lumea subiectului cunoscător fiind și lumea propriei sale interiorități), se află în aceste considerații ale lui Herbert Read în legătură cu limitele și formele de manifestare ale eului. „Eul este un element schimbător: el nu poate fi concentrat, deci nu poate fi fotografiat sau macar zugrăvit prin mijloace mai puțin mecanice. Existența noastră este un proces continuu, dar domeniul conștiinței noastre nu are limite spațiale sau temporale. Ceea ce abstragem în orice clipă ca fiind «eul» este doar un punct convenit, spre care atenția noastră constringe anumite imagini să converge și să genereze «o stare de conștiință», un moment de reflecție. Această stare de conștiință însă, nu este conștiința unui «eu», ci numai aceea a anumitor puncte situate la hotarele eului. Astfel nu sîntem în stare să cunoaștem eul; putem numai trăda eul nostru, și – așa cum indică însăși expresia – îl trădăm în chip fragmentar și inconștient" (*Imagine și idee*, Editura Univers, București, 1970, p. 110).
68. Cf. Viktor Șklovski, *Despre proză*, vol. I, II, Editura Univers, București, 1975 (I), 1976 (II).
69. Folosesc aici noțiunea de poezie tradițională în sensul lui Genette, de poezie traductibilă, reductibilă la o normă de inteligibilitate.
70. Explicația inexistenței cotidianului ca temă în literatura clasică și în cea tradițională în general ne-o oferă istoricul Philippe Ariès. „Oamenii trăiau atunci, în viața lor de zi cu zi, într-o lume a diferențelor. Iată de ce ei nu aveau o istorie, cu excepția atestărilor din anale și epopei, redactate în scopuri adesea liturgice și sacre. Ei nu simțeau nevoia de a conștientiza diferențele în care erau cufundați. Această mentalitate, de sorginte preistorică, a dăinuit în epocile istorice, dar nu se regăsește în texte, sau, cel puțin în formele superioare de expresie. Într-adevăr, scriitorii și artiștii acestor epoci au căutat, dimpotrivă, să eludeze aceste diferențe, spre a statui un tip general și transcendent de umanitate, ceea ce numim astăzi clasicism [...] Într-o lume a diferențelor, se manifesta tendința de afirmare a unei unități, dincolo de aceste diferențe. Pînă la revoluția mentală a secolelor XVIII-XIX, arta și gîndirea, caracterizate întotdeauna printr-o tendință mai mult sau mai puțin clasică, păreau a fi separate de istorie, străine de sentimentul popular al diferențelor. Acest sentiment, în anumite perioade, izbutea să străbată generalitatea clasicismelor, dar era repede refulat ca o formă barbară de emoție" (*Timpul istoriei*, Editura Meridiane, București, 1997, pp. 268-269).
71. Novalis, citat de Hugo Friedrich, în *op. cit.*, pp. 16-17.
72. Apud Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, p. 72.
73. Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 73.
74. În studiul său *Sistematica poeziei* (Editura Cartea Românească, București, 1988), Eugen Negrici vorbește despre un tip de poezie care se bazează pe „structurarea cu semanticism obscur”, făcînd trimiteri la Mallarmé, Valéry, Pedro Salinas, Ion Barbu. Acest tip de poezie corespunde, fără doar și poate, conceptului de poezie reflexivă

pe care încearcă să-l aproximeze prezenta cercetare. Reșin, în continuare, ca deosebit de pertinente, considerațiile lui Eugen Negrici asupra raporturilor dintre poezia cu semantism obscur și lumea exterioară: „Universul poeziei va trebui alcătuit din elemente imprecis conturate, din obiecte (mai ales obiecte), ființe, evenimente (obiective, afective, spirituale) desprinse de orice legătură normală cu cauza, locul și timpul, fiindcă asemenea categorii implică și permit orientarea și sensibilizarea.

Elementele sînt «exilate», înstrăinate din timpul lor empiric într-un timp nedefinit și ipotetic, în zona unui «cîndva» evanescent și crepuscular. [...] Naturii nu i se lasă naturalul, spațiul obiectual tinde să se dereifice treptat pînă la fenomenul primar static, pînă la entitatea absolută, care nu mai are nimic comun cu lumea empirică, pînă la elementul cel mai general, mai nedeterminat, mai puțin limitativ. Va fi evitat tot ceea ce, fiind transparent și imediat recognoscibil, te reîntoarce în conținut: materialele experienței cotidiene, sentimentele comune, familiare, omenești, adevărurile practice” (op. cit., p. 71).

75. Această tensiune exprima, de fapt, imposibilitatea determinării unor valori transcendente lumii. Potrivit lui Louis Dumont, în lumea tradițională acordul dintre cunoaștere și acțiune e garantat la nivelul societății „Ideile sînt în conformitate cu natura și cu ordinea lumii, iar subiectul nu are nimic mai bun de făcut decît să se însereze într-un mod conștient în această ordine”.

În modernitate „nu există o ordine a lumii, semnificativă din punct de vedere uman, și îi revine subiectului individual să stabilească relația dintre reprezentări și acțiune, adică, în mare, între reprezentările sociale și propria sa acțiune. În acest ultim caz, această lume lipsită de valori, căreia valorile i-au fost supraadăugate de către alegerea umană, este o lume sub-umană, o lume de obiecte, de lucruri. Putem s-o cunoaștem în mod exact și să acționăm asupra ei cu condiția să ne abținem de a-i atribui vreo valoare. Este o lume fără om, o lume din care omul s-a retras într-un mod deliberat și asupra căreia el poate astfel să-și impună voința” (op. cit., p. 290).

Aș completa, totuși, observațiile lui Louis Dumont cu o nuanță în plus: lumea omului modern este o lume de obiecte în aceeași măsură în care ea este o lume de cuvinte și idei care nu mai aparțin propriei sale interiorități. Cum ar spune Roland Barthes, în această lume domina *doxa*, clișeul de gândire, sloganul mental, vorbirea depersonalizată. Lumea aceasta e sub umană pentru că ea a devenit non-subiectivă. De unde, ca o reacție de apărare, excesul de subiectivitate al unei anumite părți a poeziei moderne.

76. În ce privește disprețul lui Baudelaire față de realitatea brută, Hugo Friedrich face următoarele observații: „E semnificativ faptul că ceea ce i-a indispus cel mai mult cînd a fost condamnat juridic pentru volumul *Les Fleurs du Mal* a fost insinuarea de realism [...] ... Irlica lui Baudelaire nu tinde la copiere, ci la transformare. Dinamizînd raul instinctual, îi dă un caracter satanic; imaginile de mizerie pe care le aprinde capătă un «flor galvanic»; și chiar și fenomenele mai neutre le tratează de o asemenea manieră încît simbolizează stări lăuntrice sau acea indefinită lume de mister care la el uple idealitatea goală. Ar fi stupid să-l numim pe Baudelaire un realist sau un naturalist. În cele mai incisive, mai șocante subiecte ale sale își atinge violența maximă «spiritualitatea arzătoare» a lui Baudelaire, care tinde să se îndepărteze de orice real” (op. cit., p. 52).

77. Hugo Friedrich, op. cit., p. 77.

78. Walt Whitman, *Perspective democratice*, în op. cit., p. 443.

79. Idem, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în op. cit., p. 483.

80. Radu Călin Cristea, *Argument*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Pitești, 1994, pp. 88-89.

81. Alexandru Mușina, *Poezia cotidianului*, în lucr. cit., pp. 134-135.

82. Călin Vlasie, *Poezie și psihic - teze despre modernismul și post-modernismul poeziei*, în lucr. cit., p. 168.

83. Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva mașinii de scris*, în lucr. cit., pp. 171-175.

84. *Idem*, *Realismul poeziei tinere*, în lucr. cit., p. 184.
85. Simona Popescu, *Sensul poeziei, astăzi*, în lucr. cit., pp. 187-188.
86. Chestiunea prezenței epicului în poezia modernă reține atenția lui Jovan Hristić, care observă în lirica europeană din preajma și de după Primul Război Mondial o preocupare pentru lărgirea formelor poetice, manifestată la o primă vedere, ca o reacție antisimbolistă. Sint amintite, în acest sens, numele lui Saint-John Perse (*Anabase*), Claudel (*Cinci ode mari*) și T. S. Eliot (*Țara pustie*). Diferite de „formele condensate ale liricii simboliste”, aceste creații nu par să reprezinte o revenire reală la „extensivitatea adevărată, concret-senzorială a epicii.” Chiar dacă bazate pe structuri mari, aceste poeme nu ajung să povestească nimic, ele fiind mai apropiate de Mallarmé decât de Homer. *Țara pustie*, de pildă, „se destramă aproape sub ochii noștri într-un șir de fragmente de o intensitate emoțională și intelectuală excepțională”. Poemul lui Eliot „nu reprezintă o curgere epică continuă, ci [...] un șir de bulboane succesive, care ne trag, fiecare în parte, în adâncurile lor uneori amețitoare”. Citatele în Jovan Hristić, *op. cit.*, pp. 115-116.
- Cu totul altfel se pune problema epicului în poezia americană a ultimelor decenii, pe care unii cercetători ca Linda Hutcheon sau Marjorie Perloff o consideră o expresie a mentalității postmoderne. Apare în aceasta poezie „conjuncția contradictorie între autoreflexiv și documentar”. E vorba, mai exact, „de punerea în prim-plan atât a codurilor narative, cât și a dorinței lor (și a noastră) de includere și de ordine – ordine pe care structura sistematică a intrigii o complica. Această înscamă că – așa cum se întâmplă și în ficțiune – există o deschidere a poeziei către un material înainte exclus ca impur din acest gen: chestiuni politice, etice, istorice, filosofice. Acest gen de poezie poate, de asemenea, să opereze în direcția contestării reprezentării și a noțiunii tradiționale de referențialitate transparentă a limbajului prin problematizarea formei narative și, ca atare, se poate compara, prin efectele sale, cu metaficțiunea istoriografică” (Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, București 1997, pp. 68-69). Autoarea acestor considerații nu găsește necesar să-și argumenteze afirmațiile cu numele unor poeți reprezentativi pentru fenomenele constatate, însă poezia lui Lowell, Louis Simpson, Kenneth Koch, Robert Duncan, Edward Dorn și a multor alți poeți americani din generațiile mai tinere poate fi adusă oricând în discuție în acest sens.
87. Toate sensurile noțiunilor latinești aici în discuție și ale termenilor înrudiți cu acestea se dau după G. Guțu, *Dicționar latin-român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
88. Vezi I. M. Lotman, *Poezia și proza*, în *Lección de poética estructural*, Editura Univers, București, 1970, pp. 66-81. Un pasaj elocvent e acesta: „Proza constituie un fenomen de data mai recentă decât poezia, un fenomen care a apărut într-o epocă de mai mare maturitate a conștiinței estetice. Tocmai datorită faptului că, din punct de vedere estetic, proza este secundară în raport cu poezia, fiind receptată pe fundalul acesteia din urmă, scriitorul poate să apropie cu curaj stilul narativului în proză de vorbirea obișnuită, fără să se teamă că cititorul nu va mai fi capabil să discearnă dacă are de-a face cu realitatea sau cu recrearea ei. Putem așadar spune că, deși aparent simplă și apropiată de vorbirea obișnuită, proza este mai complexă decât poezia din punct de vedere estetic, iar simplitatea ei este secundară” (pp. 71-72).
89. Există o formă tradițională generală de organizare a realului în limbaj pe care o putem surprinde cel mai bine în structura povestirii. La origini, povestirea, fie ea și o relatare anecdotică din planul vieții imediate, se confundă cu ideea de proză. Povestirea e construită pe ideea revelării treptate a subiectului. Orice istorie prezintă un fir conducător care are o derulare uniformă, dar care implică și câteva puncte de tensiune (intriga, punctul culminant, deznoadămintul). Povestirea și înaintarea în linie dreaptă a sensului sunt procese care se confundă. Principiul e teleologic. Mișcarea rectilinie înseamnă o dezvaluire din aproape în aproape a ceea ce, de fapt, se știe dinainte. Naratorul e un *gnarus*, un individ care știe și spune ceea ce știe. Termenii *gnarus* și *narrato* sunt derivați din aceeași rădăcină. Poetul

tradițional este un narator nu doar în creațiile epice, ci și în cele lirice. Poezia care vorbește despre interioritatea umană e un fel de poveste a stărilor și sentimentelor. Narativitatea e expresia unei conștiințe sintagmatice a organizării lumii. Lumea modernă a pierdut în bună parte sensul narativității existenței umane și pentru că, prin discurs, ea nu mai poate fi organizată liniar.

90. Arthur Rimbaud, *Scriseri alese*, E.P.L.U., București, 1968, p. 183 (trad. N. Argintescu-Anza).
 91. În *op. cit.*, cap. III. Rimbaud *Tehnica inserției*, pp. 86-90.
 92. Observații esențiale în legătură cu valoarea pe care o are versul în poezia tradițională, cu accent pe tragedia greacă, întâlnim la George Steiner, în studiul *Sfera versului și sfera prozei* din volumul *The Death of Tragedy* (1961). La originile sale, și mai departe, timp de peste două mii de ani, noțiunea de vers este – consideră eseistul – aproape inseparabil legată de categoria centrului tragic. Versul nu este doar semnul unei vorbiri care nu mai ține de sfera utilității și a comunicării imediate, ci și indicele unui spațiu al mitului și al experienței religioase, avându-și propriile sale criterii ale adevărului. Mai mult decât atât, „el constituie elementul esențial care separă lumea tragediei multe de cea a existenței obișnuite. Regii, profeții și eroii vorbesc în versuri, arătând astfel că personajele exemplare dintr-o societate comunică într-un stil mai nobil și mai vechi decât acela rezervat oamenilor de rând” (*op. cit.*, în rev. *Secolul 20*, nr. 3, 1973, p. 11). Condiția umană este, prin intermediul versului, în același timp simplificată și complicată. În tragedia greacă viața apare eliberată de „povara contingentelor materiale”. Prin tot ceea ce semnifică el, versul este o formă care exclude faptele mărunte, imediatul, banalitatea existenței.
 93. N-ar fi exagerat să afirmăm că proza însăși este o descoperire a modernității. La Stendhal, Balzac, Zola și Flaubert proza nu înscamă pur și simplu narațiune cu caracter referențial, ea nu este o imitație a realului, ea își are propriul ei adevăr. Romanul naturalist i se pare lui Mallarmé o formă de o complexitate deosebită. Iată ce spune el în răspunsul la o anchetă din 1891 (*Despre evoluția literară*): „Eu îl admir foarte mult pe Zola. La drept vorbind, el face în măsură mai mică literatură adevărată, și se ocupă mai mult cu arta evocării, servindu-se cât se poate de puțin de elemente literare, el a luat cuvintele și cu asta basta, restul descurge din organizarea lui miraculoasă... El dispune de însușiri cu adevărat magnifice; simțul său nemaipomenit pentru viață, mișcările maselor lui, pielea Nanei, al cărei țesut l-am mîngiat cu toți, toate acestea sînt zugrăvite în culori fastuoase, este o operă a organizării demnă de toată admirația! Dar literatura are și ceva mai intelectual decât aceasta: lucrurile există, nu avem de ce să le creăm; noi trebuie doar să surprindem raporturile, iar firele acestor raporturi făuresc versuri și orchestre”. *Apud Jovan Hristiță, op. cit.*, p. 110.
 94. Mallarmé, *Criză de vers*, în *Divagații. Igitur. O lăutură de zaruri*, Editura Atlas, București, 1997, p. 147 (trad. Ioana Diaconescu și Mihnea Morozanu).
- În ce privește polimorfismul, Mallarmé îl considera un atribut esențial al versului liber. În cadrul amintitei anchete (v. supra, nota nr. 91) poetul francez încearcă să explice care e marea noutate pe care o aduce poezia „decadentă” (cum o socoteau criticii) a momentului. Distincțiile lui au în vedere versul clasic, versul liber și proza. Versul clasic e o formă de anihilare a personalității, el aparține poezilor care „cîntă în strună”, exemplul tipic fiind Victor Hugo. Versul liber descătușează personalitatea „fiecare poet ducîndu-se să cînte la colțul său la un flaut care e numai al lui, arile care-i plac”. Apariția versului liber e motivată nu dintr-o perspectivă tehnică, cum poate ne-am aștepta de la un poet ca Mallarmé, ci dintr-o perspectivă ontologică. Spre deosebire de romantism, care nutrea încă o iluzie a unității, fără să înțeleagă faptul că într-o realitate fragmentată așa ceva nu mai este cu putință, noua poezie stabilește cu realitatea lumii moderne un raport de izomorfism: „A lipsit mai ales această noțiune indubitabilă: că într-o societate fără stabilitate, fără unitate, nu poate fi creată vreo artă stabilă, vreo artă definitivă.

Din această organizare socială neîncheiată, care explică în același timp neliniștea spiritelor, ia naștere neexplicata nevoie de individualitate al cărui reflex direct sînt manifestările literare prezente". Aceste manifestări repudiază versul de tip vechi, care n-a reprezentat o adevărată poezie ci „un mijloc negreșit de a face versuri bune", adică un stil, o formă de virtuozitate stilistică. La acest nivel versul înîlnește proza: „Versul este pretutindeni în limbă acolo unde există ritm, pretutindeni, cu excepția afişelor și a paginii ultime a ziarelor. În genul numit proză, există versuri, uneori admirabile, de toate ritmurile. Dar, în realitate, nu există proză: există alfabetul, și apoi versurile mai mult sau mai puțin stricte, mai mult sau mai puțin difuze".

Versul liber (discursul, cum l-am numit eu) încearcă să salveze creația de obsoala versului tradițional. Pentru a arăta diferența dintre un tip de vers și celălalt, Mallarmé simte nevoia să facă o analogie cu muzica, domeniu în care pot fi sesizate aceleași transformări: „melodiilor de odinioară foarte desenate le urmează o înfinitate de melodu frînte ce îmbogățesc țesătura fără să se simtă cadența altă de tare marcată". Aflăm mai departe că versul liber înseamnă „mai mult aer", „fluiditate", „mobilitate", „neprevăzut". Urmează apoi, în răspunsurile lui Mallarmé, prea bine cunoscutele afirmații în legătură cu „aluzia", „evocarea", „sugestia", „obscuritatea", „misterul" – idealurile adevăratei poezii. De reținut, însă, că numai versul liber (discursul) face posibilă manifestarea lor. Sursa citatelor în Mallarmé, *op. cit.*, pp. 268-269.

95. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 357.

96. Jovan Hristiă, *op. cit.*, p. 93.

97. *Ibidem*, p. 94.

98. Un loc deosebit de important în această discuție îl are proiectul lui Mallarmé al cărții totale și noua tehnică spațială a valorificării paginii pe care o instituie poemul *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* prin care poetul francez „derobează în mod radical limbajul funcției lui prozaice, de comunicare; el revelează în limbaj o putere care-l excedează, puterea de a fi «văzut», nu numai citit-înțeles; puterea de a figura, nu numai de a semnifica" (Jean François Lyotard, *Figură a gândirii. „Un coup de dés"*, în rev. *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1995, p. 138). Această nouă valoare acordată limbajului este posibilă „prin transgresarea distanțelor obișnuite între elementele textului, prin o dispunere a cuvintelor care ia în considerare, dincoace de constrîngerile impuse de structura limbii, valori de spațiu imprumutate din experiența noastră vizuală și gestuală, perceptivă sau imaginară" (*Ibidem*, pp. 141-142).

99. Charles Baudelaire, *Mici poeme în proză*, Editura Univers, București, 1971, p. 11 (trad. G. Georgescu).

100. *Ibidem*.

101. *Ibid.*

102. Dintre nenumăratele comentarii dedicate caracterului revoluționar al *Iluminărilor* lui Rimbaud, putem cita, pentru implicațiile lor tehnice, aceste observații ale lui Vladimir Streinu: „Cu Rimbaud, poemul încetează să mai aspire la unitatea clasică, susținută central de o singură intuiție. Însăși ideea de artă, printr-un influx de viață care anulează orice calcul artistic, pare că nu mai există. În perioade normale, a căror cursivitate nu cunoaște suferința sintactică, dar de cele mai multe ori în fraze și în propoziții dezmembrate, intuițiile noului poet se produc smultan pe un cer fulgerat din toate părțile, mărind întinericii cu instantaneitatea lor. Impresia e de incoerență și obscuritate. [...] Facultatea logică ni se răsucesce într-un imens virtej de intuiție, senzație și viziuni, de evocări și armonii. [...] Poeme întregi, trecute prin nu știm ce cuptoare, se contractă în cite o singură frază (seria *Phrases*), fraza însăși, prin același efect de calcinare, se descompune în membre independente, dar vii, ca niște miini amputate care ar gestucula încă sau ar mișca totuși din degete, abia verbele, în mare număr, (*Mystique*: o frază finală de două propoziții și alte cinci propoziții, din nouă forme verbale) mai pot crea unele

sintagme; substantivele apar singure, izolate și suficiente, retrase într-un fel de suveranitate fără Curte; exclamațiile abundă; proză electrică, de o frecvență mortală pentru sensul ei [..]. E un ciclon stilistic" (Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, E.P.L., București, 1966, pp. 47-48).

103. Jovan Hristiț, *op. cit.*, p. 151.

104. După opinia lui George Steiner, „pină în secolul al XVIII-lea, sfera limbii cuprindea aproape toată experiența și aproape toată realitatea; astăzi domeniul e cu mult mai restrins. Astăzi limba nu mai articulează și nu mai leagă toate genurile fundamentale ale acțiunii, gândirii și sensibilității. Zone ample ale cunoașterii și ale practicii aparțin acum limbajelor neverbale, cum sînt matematica, logica simbolică și formulele relațiilor chimice sau microfizice. Alte zone aparțin sublimbajelor sau antilimbajelor artelor nefigurative și ale muzicii concrete. Universul cuvintelor s-a restrins". *Apud Jovan Hristiț, op. cit.*, pp. 155-156

105. Jovan Hristiț, *op. cit.*, pp. 159-160.

106. O definiție extinsă a conceptului de text, care are directă legătură cu implicațiile etimologice ale cuvintului *textus* – chiar dacă trimiterea directă nu se face – apare în finalul volumului lui Livius Ciocărlie, *Negru și alb* (1979). Esențial în demersul autorului mi se pare faptul că textul e definit dintr-o perspectivă care implică cele cinci dimensiuni ale poeziei (dar, firește, și ale literaturii) pe care și cercetarea mea încearcă să le aibă în vedere: lată pasajul care ar putea interesa: „Dintre implicațiile lui, *textul* pare să cuprindă cu ușurință ideea de suprafață plată, alcătuită din limbaje divers colorate ce se împletesc potrivit unui ritm. Între părțile lui, iar nu între niveluri, ca în vechea structură, scapesc reflexe și se încinge un joc – sintactic și semantic – la sfîrșitul cărui înțelesul rămîne incert. Cautarea sensului, sinuoasa, rătăcitoare, în labirint, aduce cu sine dispersarea celui pe firele țesăturii sau, mai bine zis, așteptarea sensului îl schimbă pe cititor într-o Penelopă care, fără odihnă, destramă și țese altfel, iarăși și iarăși, același vâl. Asemenea conotații sînt admise fără opreliști de modelul inițial al teoriei, dantela mallarmeană.

Cu oarecari ajustări, cu deplasarea accentului dinspre rezultatul acțiunii către desfășurarea ei, pot fi adăugate cîteva. În loc să mai decurgă, firește și obedient, prin influență, din starea anterioară a literaturii ori, ca *structura*, să nu aibă legătură cu ea, *textul* sîșie urzeala literară, el este urmarea unor rupturi. *Textul* nu reflectă sens, ca oglinda, nu poartă sens, ca un recipient, ci proliferază sens pe măsura fabricării sale. *Textul* se produce pe sine, mereu, iar «suveica» lui este contradicția menținută pe tot parcursul, ambivalența termenilor, activă tot timpul în ambele sensuri, pe față și pe dos" (*op. cit.*, pp. 223-224)

107. Lionel Ray, *Trei stadii ale unui text. Întia versiune, 20 sau 25 octombrie 1971*, în rev. *Les lettres françaises*, 19-25 ian. 1972.

108. În viziunea lui Roland Barthes, *textul* este o realitate inconceptualizabilă, care poate fi cel mult explicată analogic. Dintre toate reperetele metaforice și analogice pe care le propune autorul pentru explicarea noțiunii de text, una e deosebit de pregnantă. E un model care face apel la corp fără să numească corpul, punind accent pe ideea de rețea (într-o primă fază a elaborării modelului *textului*, rețeaua e principiul structurant predilect), cînd ea ascunde, de fapt, ideea de organism. În studiul *De l'oeuvre au texte* (1971) cititorul de text e imaginat ca un subiect depeizat, ieșit la plimbare, într-un peisaj inedit, pe coasta unei văi africane străbătute de un ued. Iată în ce situație se descoperă acest cititor: „Ceea ce el percepe e multiplu, ireductibil, provenind din substanțe și planuri eterogene, decroșate: zgomete, scurte țipete de păsări, voci de copii de cealaltă parte a văii, treceri, gesturi, veșmintele unor oameni ai locului aflați foarte aproape sau foarte departe: toate aceste incidente sînt pe jumătate identificabile: ele provin din coduri cunoscute, dar combinatoria lor e unică, ele instituie plimbarea într-o diferență care nu va putea să se repete decît ca diferență" (*op. cit.*, în *Oeuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 1214).

109. *Ibidem*, p. 1217.
110. *Idem*, *Texte (théorie du)*, în *ed. cit.*, p. 1684.
111. *Ibidem*, p. 1681.
112. *Ibid.*
113. *Ibid.*, p. 1682.
114. Julia Kristeva, „Nu există o pozitivitate neutră în științele umaniste” (dialog cu Ion Pop), în Ion Pop, *Ore franceze*, Editura Univers, București, 1979, p. 186.
115. Unele dintre ideile despre text ale lui Gheorghe Iova sa regăsească în mișcarea franceză, altele nu lată în continuare câteva dintre distincțiile și observațiile sale cu o marcată notă personală: „Trebuie mereu avut în vedere mișcarea, schimbarea, înlocuirea. Orice semn este un înlocuitor, prezența lui atrage prezența unui lucru. Înlocuitorii sint produși și utilizați în menținerea mobilității continuu sporite a lumii. Lumea în care trăim nu poate fi întreținută fără o imensă producție textuală, fără acest consum specific. Toate lanțurile acționale ale umanității sint întreținute cu text. Avem nevoie de calendare, de nomenclatoare, de contabilitate etc., de literatură. În condițiile în care lumea e scrisă neîncetat, ce are de scris scriitorul? Dacă toată lumea scrie, el a pierdut sensul (să fie vorba de vreun fost privilegiu) genericului «scriitor», el are conștiința că nu mai poate fi cel-care-scrie.

Pentru cel care textuează, semnul este corporal, este de aceeași natură cu propria lui ființă. El are conștiința că ceva se transformă în text și asta nu poate fi decît propria lui ființă. Textul este înaintare, adaos la adaos, nu are început și sfîrșit. Textul înaintează dinspre mine și înspre mine, eu sint un punct de continuitate în text. Cel care textuează acoperă cu ființa lui locurile în care masa textuală a lumii (produsă, utilizată, stocată neîncetat) își mai are originea în ceea ce nu este textual. Masa textuală trebuie să fie și ea un lucru al lumii, egal cu lucrurile lumii. Pentru că ființa umană nu este textuală. Acțiunea specific umană este textuală. Textualul acoperă interstițiul, locurile interumane.

Din textul textuării dispar (o dispariție relativă, o chestiune de accent, atitudine, orientare) procedeele literare bazate pe imagine și/sau metaforă, se renunță la componistica. Dat fiind că lucrul are loc la nivel acțional. [...] Sigur că este posibil să fie vorba de un roman, de un poem, însă mai degrabă se întîmplă ca un text să fie sabotat, la nivelul său acțional, de chiar dorința sau strădania de a face roman sau poem. Textuarea este un act radical. Asta înseamnă onestitate, franchețe, competență, acuratețe. Nu se supune clauzei de lizibilitate, de inteligibilitate imediată/necon condiționată” (*Despre text*, în rev. *Viața Românească*, nr. 8, 1988).

VI. O posibilă tipologie

1. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.
2. G.R. Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, Editura Univers, București, 1977, p. 173.
3. Relația dintre modul în care sofiștii înțeleg să trateze limbajul, inventînd în argumentările lor procedee retorice înșelătoare, și poezia manieristă e adusă în discuție de G.R. Hocke în capitolul *Sophismes magiques* al studiului său amintit mai sus (cf. *op. cit.*, p. 90).
4. G.R. Hocke, *op. cit.*, p. 50.
5. În legătură cu importanța acestui tratat pentru înțelegerea poeticii manieriste, vezi capitolul *Manierismul* din studiul lui Ernest Robert Curtius *Literatura europeană și Evul Mediu latin* (Editura Univers, București, 1970, pp. 314-346, în special subcapitolul *Baltasar Gracian*) și subcapitolul *Părțile culturii moderne* din G.R. Hocke, *op. cit.*, pp. 227-230.

6. André Breton, *Introduction aux „Oeuvres Complètes d'Isidore Ducasse”, Comte de Lautréamont*, Editura G.L.M., 1938. *Apud* Lautréamont, *Cînturile lui Maldoror. Opere complete*, traducere, bibliografie și ilustrații de Tașcu Gheorghiu, Editura Univers, București, 1976, p. 222.
7. Lautréamont, *Scrisori*, în *op. cit.*, p. 214.
8. *Idem*, *Poezii*, în *op. cit.*, p. 201. Pasajele parafrazate din Pascal sînt următoarele: „Tăgăduirea e un rău semn de adevăr. Unele lucruri certe sînt tăgăduite, unele false trec drept netăgăduite: nici tăgăduirea nu e semn de falsitate, nici netăgăduirea nu e semn de adevăr [...] Omul nu e decît o ființă plină de greșeală naturală și de neșters fără harul minții. Nimic nu-i arată adevărul, totul îl înșeală. Aceste două principii ale adevărului, rațiunea și simțurile, nu numai că sînt lipsite fiecare de sinceritate, dar se înșeală reciproc una pe alta. Simțurile înșeală rațiunea prin false aparențe; și însăși această înșelătorie pe care o aduc rațiunii, ele o primesc la rîndul lor de la ea: aceasta își ia revanșa. Pașiunile sufletului tulbură simțurile, și îi întipăresc urme false. Ele mint și se înșeală pe întrecute” (*apud op. cit.*, p. 201).
9. *Ibid.*, p. 191.
10. Unul dintre esteticienii contemporani care privește cu mari rezerve rezultatele literare și artistice atît ale dadaismului, cit și ale suprarealismului este Guido Morpurgo-Tagliabue. În *Estetica contemporană* (Marzocchi, Milano, 1960, trad. rom. Editura Meridiane, București, vol. I, II, 1976), autorul italian nu se sfiște să afirme că cele două mișcări aparțin subliteraturii și literaturii publicitare, promotorii și susținătorii lor fiind considerați niște „mistificatori care se mistifică în primul rînd pe ei înșiși”. În ce privește suprarealismul, Morpurgo-Tagliabue opinează că acesta se reduce la un simplu joc al imaginației, la o „visatorie banală” și chiar la promovarea unor asociații lingvistice mecanice, artificiale. Totalitatea umană cautată de suprarealiști n-a fost, în realitate, atinsă, iar Breton este un simulant: „Așa-zisul *automatism*, chiar cînd pare o combinație intimplătoare, este totuși o construcție, o cautare, o descoperire, un artificiu. «Ceea ce mă interesează în opera dvs. nu este inconștientul, ci conștientul» îi spunea Freud lui Salvador Dalí. A căuta starea de inconștiență înseamnă de multe ori a o simula” (*op. cit.*, p. 271).
11. Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918*, în Mano de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 265.
12. *Ibidem*, în cuprinsul paginilor 266-272.
13. *Idem*, *Manifest despre amorul slab și amorul amar*, în lucr. cit., în cuprinsul paginilor 272-278.
14. *Idem*, *Manifestul Dada 1918*, în lucr. cit., p. 266.
15. Marin Mincu, *Introducere în avangarda literară românească*, prefată la *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1983, p. 31.
16. *Apud* George Steiner, *Cuvîntul împotriva obiectului*, în *După Babel*, Editura Univers, București, 1983, p. 230.
17. *Apud ibidem*, p. 240.
18. *Idem*, pp. 240-241.
19. *Apud* Dictionnaire de la poésie française contemporaine, Librairie Larousse, Paris, 1968, p. 149.
20. *Apud* George Steiner, *op. cit.*, p. 241.
21. Pentru a nu încărca prea mult discuția cu exemple care pot părea „deplasate”, reproduc (*apud* G. Steiner, *op. cit.*, p. 241) textul aici:

*M dngoun m diahl hna iou
 hsn ioun Inhlianhl M pna iou
 ugain set l oufl sat iaf
 In plt l cloufl mglaf vaf
 A o la lhl prn vi
 A goha iñhl gi
 klanbidi blighlhl
 H mami chou a sprl*

scami Bgou da ctri
 guel ei inhî ni K grîn
 Khlogbidi uî blncî crîn
 cncn ff usch gîn iééé...
 gué rgn ss ouch den dééé...
 chaig gna pca hi
 O snca grd kr di.

22. Citatele în G. Steiner, *op. cit.*, p. 242.
23. Cf. Hugo Friedrich, *op. cit.*, cap. IV. Mallarmé, pp. 137-140.
24. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 225.
25. Cesare Pavese, *Boala meseriei*, în *Dialoguri cu Leucó și alte eseuri*, Editura Univers, București, 1970, p. 170.
26. *Idem*, *Pădurea*, în *op. cit.*, p. 171. Alte afirmații ale poetului sînt în continuare de reținut. Lumea „sălbaticului” e o lume de mistere și a face inteligibile aceste mistere înseamnă „a le aduce la un nivel uman și citadin, a face din ele exact cuvinte care să exprime și să semnifice tulburarea, atrocea, mișunînda pădure umană” (*op. cit.* p. 172). Regăsim această idee într-o formă mai nuanțată și într-o însemnare din *Meseria de a trăi*: „Poezia este, acum, efortul de a surprinde superstiția – salbaticul – orbulul – și de a-i da un nume, adică de a-l cunoaște, de a-l face inofensiv. Iată de ce arta adevărată e un efort. Poezia ține de tot ceea ce este interzis de conștiință – beție, amor-pasune, păcat – dar răscumpără totul prin exigența ei contemplativă, adică cognoscitivă” (*apud* Constantin Ionică, *Postfața traducătorului*, în *op. cit.*, p. 221).
27. Paul Valéry, *Poezie*, în *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Editura Univers, București, 1989, p. 801.
28. *Ibidem*, p. 822.
29. Jean Baudrillard constată: „Astăzi nu mai există scenă sau oglindă, numai un ecran și o rețea. Nu mai există transcendența sau profunzime, numai suprafața imanentă a derulării operațiunilor, suprafața netedă și operațională a comunicării. Întreg universul înconjurător și propriul nostru corp devin ecran de control, după modelul televiziunii, cel mai frumos obiect prototipic al acestei ere noi.
 Nu ne mai proiectăm în obiecte cu aceleași afecte, cu aceleași fantasmă de posesiune, de pierdere, de renunțare, de gelozie. Dimensiunea psihologică s-a estompat, chiar dacă o putem repera mereu în detaliu” (*Celălalt prin sine însuși*, Editura Casa Cărții de Știință, 1997, p. 8).
30. *Apud* Adrian Marino, *Antiliteratura*, în *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973, p. 105.
31. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 42.
32. *Ibidem*, p. 49.
33. Angelo Guglielmi, *Avangardă și experimentalism*, în Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun (Grupul 63)*, E. P. L. U., București, 1967, pp. 163-164.
34. Luciano Anceschi, *Prefață la Linea Lombarda*, Varese, Magenta, 1952. *Apud* Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 111.
35. Text reproduș după Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 189 (trad. Cornel Mihai Ionescu).
36. Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 114.
37. *Apud* Serge Brindeau, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Éditions Saint Germain-des-Près, Paris, 1973, p. 243.
38. Multe din trăsăturile poeziei textuale și ale „practicii semnificante” în general, care – cum știm – se dorește o acțiune ce vizează chiar planul socio-politic al realului (radicalitatea marxistă a telquelismului; nemaifiind astăzi pentru nimeni un secret) apar într-un text din 1967 al lui Roland Barthes – foarte puțin cunoscut – despre Edoardo Sanguineti. Prezentarea pe care Barthes i o face poetului italian e cu atât mai interesantă, cu cât ea scoate în evidență – fără însă să le declare – punctele comune ale poeticii celor două grupuri, italiană și franceză. Elocvent e următorul pasaj: „Ținînd într-o singură mină (într-o singură scriitură) lumea de distrus, distrugerea

acestei lumi și distrugerea acestei distrugerii (pentru că ceea ce distruge e fără încetare complice cu ceea ce este distrus), Edoardo Sanguineti face din acest imposibil circuit chiar opera sa: pe de o parte, el respinge arta realistă, complezentă în descrierea constringerii capitaliste în limba însăși a ordinii burgheze, și pe de alta parte, el eliberează, explorează cuvintele, imaginile, amestecă sensurile poetice și genurile romanești, sub aparența unei clasice întreprinderi de avangardă; dar aici eliberarea nu este naiv pozitivă, ea implică întoarcerea, inversarea, într-un cuvânt, dialectuca. Babelismul lingvistic și imaginar compus de Sanguineti urmăresc să copieze într-o modalitate parodică haosul profund al lumii neo-capitaliste dar în același timp, acest limbaj nu poate cădea în dezordine fără să elibereze o parte de necunoscut; de unde, de-a lungul unei critici baroce, o coborâre eliberatoare în creuzetul (să spunem: în Infernul?) sensurilor primitive, al imaginilor esențiale, al figurilor inconștiente, al conexiunilor alchimice, erotice, onirice. Sanguineti produce astfel o scriitură dublă (atinsă de duplicitate), care ironizează ordinea dar și dezordonează ironia, distruge retorica dar și exaltă figura..." (Edoardo Sanguineti, in *Oeuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 410).

39. Jacques Roubaud, de pildă, scrie astfel de texte:

*acest poem acum ar trebui să-l poți citi au-
 zi (acest ritm insidios pentru noi alexandri
 care șchioapătă urmați de un prea lung hemistih : scurt-lung
 scurt-lung lung) percepe dacă nu în limba sa
 cel puțin într-o traducere dar el nu există
 încă*

*poem-sunet pe care un alt poem sunet îl schimbă care-
 urmează și urmindu-l îl modifică legat de el prin a-
 corduri de cuvinte imagini ceva producându-se
 atunci când se urmează aceste poeme silabe
 venirea unui anotimp o călătorie o pasiune
 niciodată povestită sugerată făcută vizibilă prin juxta-
 punerea succesiunea acestor poeme-sunete-imagini care
 se străpung se schimbă se neagă
 și la fel*

*poeme de umbră de repaus de oprire în poemul
 tuturor poemelor unde atenția scade poeme
 silabe multe tramele unui desen și altele de
 lumină surpriză jucării culori ca un sunet
 mai înalt mai violent anunțate pregătite de
 celelalte mai puțin frumoase mai puțin luminoase sau pur și sim-
 plu mai puțin dense mai puțin dificile mai puțin surprinzătoare
 și la fel*

*cu poemele silabe secvențe gen de versuri
 izolabile cu cezurile lor ritmul lor tonul lor
 propriu versuri ecou versuri viziune versuri joc și din aceste
 versuri
 ca niște strofe la dimensiunile unei cărți
 ale unui volum al cărții care este poemul celor două mii
 de poeme și al celor o sută de poezii ai cărții lui GO TOBA îm-
 pdrat învingător învins
 cel mai straniu poem niciodată compus*

Sur le Shinkokinshu, in „Change”/Première suite, Union Générale d'éditions, Paris, 1974, pp. 221-222 (trad. Gheorghe Căciun).

40. Text reluat după „Change”/Première suite, ed. cit., pp. 275-277 (trad. Gheorghe Căciun).

41. Helmuth Heissenbüttel, *Ordinea imanentă a formelor narative*, în rev. *Secolul 20*, nr. 9, 1977, p. 125.
42. *Idem*, în *Transit*, Frankfurt, 1956. Apud G.R. Hocke, *op. cit.*, p. 97.
43. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București, 1996, p. 447.
44. Paul Valéry, *Carnetul unui poet (Poezia pură. Note pentru o conferință)*, în *op. cit.*, p. 688.
45. *Ibidem*, p. 690.
46. *Ibid.*
47. Cf. H. Brémont, *La poésie pure*, Grasset, Paris, 1925 și *Prière et poésie*, Grasset, Paris, 1926. Potrivit lui Brémont „Un poem are, oarecum, două sensuri: acela pe care-l exprimă în mod direct, imediat și precis și care este proză – sensul impur –, și acela pe care-l respiră, și care singur este poezie – sensul pur. Acest al doilea sens nu este la drept vorbind un sens, dar el e plin de cele mai bogate semnificații; sens neformat, neformabil pe care-l înțeleg – ce spun – îl sesizează, îl pipăie, și-l apropriează fie poetul însuși, fie feniții care citesc în mod poetic.” Concluzia vine de la sine: „Poezia pură este tăcere ca și mistica.” Citatele apud Nicolae Balotă, *Labirint*, Editura Eminescu, București, 1970, pp. 327-328.
48. Paul Valéry, *op. cit.*, pp. 693-694.
49. *Ibid.*, p. 689.
50. Paul Valéry, citat de Eugen Simion în *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 61.
51. Vezi pentru amănuntele relației dintre poezie, gnoza și alchimie prima parte a studiului lui G.R. Hocke, *Mamensmul în literatură*, intitulată *Litera magică*, pp. 20-99.
52. Paul Valéry, *Poezie*, în *op. cit.*, p. 814.
53. *Ibidem*, p. 801.
54. T.S. Eliot, *Muzica poeziei*, în *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, p. 37.
55. Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Editura Univers, București, 1971, p. 32.
56. În capitolul *Omul și dublurile sale din voi. Cuvintele și lucrurile*, Michel Foucault pune la un moment dat în relație gândirea modernă cu experiența trăită a vieții, arătând care este tensiunea fundamentală a acestei relații. Cum vom vedea din citatul de mai jos, observațiile lui Foucault sînt valabile nu doar pentru filosofia și epistemologia modernă, ci și, *mutatis mutandis*, pentru tipul de poezie care ne interesează aici, caracterizat prin pronunțate note raționalist-analitice și propria sa „metafizică” a corporalului și empiricului. Să nu uităm, apoi, puternica dimensiune autobiografică a poeziei lui Kavafis, Montale și William Carlos Williams, ca și faptul că „biografismul” lui Lowell și „personismul” lui O'Hara, strategii individuale de valorificare a experienței de viață, sînt modalități esențiale ale poeziei tranzitive. Dar iată ce spune filosoful francez: „Căci, într-adevăr, experiența trăită este spațiul în care toate conținuturile empirice devin accesibile experienței, ea este, de asemenea, forma originară care face în general aceste conținuturi posibile și care desemnează înrădăcinarea lor primă; tot ea face să comunice spațiul corpului cu timpul culturii, determinările naturii cu materialitatea istoriei [...] Este ușor de înțeles că analiza experienței trăite a apărut, în gândirea modernă, ca o contestare radicală atât a pozitivismului cit și a eschatologiei; că ea a încercat să restaureze dimensiunea uitată a transcendentalului; că a voit să evite discursul naiv al unui adevăr redus la empirie și, deopotrivă, discursul profetic ce promitea ca naivitate venirea la experiență a unui om, în sfîrșit. Nu este însă mai puțin adevărat că analiza trăitului este un discurs de natură mixtă: ea se adresează unui strat specific și totuși doar ambiguu, îndeajuns de concret ca să i se poată aplica un limbaj meticolos și descriptiv, dar suficient de retras în raport cu pozitivitatea lucrurilor pentru ca, pornind de la el, să se poată scăpa de naivitate, aceasta să poată fi contestată și să se încerce fundamentarea ei. Analitica experienței trăite caută să articuleze obiectivitatea posibilă a unei cunoașteri a naturii pe experiența originară ce se schițează prin intermediul corpului; și să articuleze istoria posibilă a unei culturi pe densitatea semantică, care în același timp se ascunde și se arată în experiența trăită. Ea nu face, prin urmare, decît să se achite cu ceva mai multă grijă de exigen-

tele care fuseseră formulate în pripă, atunci când se încercase, în om, valorizarea empiricului ca transcendentă" (pp. 376-377).

57. Giles Deleuze, *Repetiție și diferență*, Editura Babel, București, 1995, p. 8.

58. Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 30.

59. *Ibidem*.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*, p. 32.

62. *Ibid.*, pp. 33-34.

BIBLIOGRAFIE

I. Lucrări, studii și articole

- Alonso, Dámaso, *Poezia spaniolă*, Editura Univers, București, 1977.
- Amado, Alonso, *Matene și formă în poezie*, Editura Univers, București, 1982.
- Angenot, Marc; Bessière, Jean; Fokkema, Douwe; Kushner, Eva, *Théorie littéraire*, P.U.F., Paris, 1989.
- Ariès, Philippe, *Timpul istoriei*, Editura Meridiane, București, 1997.
- Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, București, 1965.
- Asselineau, Roger, *Robert Frost, présentation et choix de textes*, ed. Pierre Seghers, Paris, 1964.
- Baconsky, A.E., *Pagini despre literatura universală*, E.P.L., București, 1969.
- Baconsky, A.E., *Meridiane*, E.P.L., București, 1969.
- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982.
- Bahtin, Mihail, *Discursul poetic și discursul românesc*, în *Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă*, Editura Universității Al.I. Cuza, Iași, 1994.
- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1976.
- Balotă, Nicolae, *Lăbrint*, Editura Eminescu, București, 1970.
- Barth, John, *Literatura Reinnoir: ficțiunea postmodernistă*, în *Caete critice*, nr. 1-2, 1986.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Barthes, Roland, *Romanul scrisurii*, Editura Univers, București, 1987.
- Barthes, Roland, *Gradul zero al scrisurii*, în *Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1972.
- Barthes, Roland, *Oeuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- Baudelaire, Charles, *Critică literară și muzicală. Jurnal intîm*, E.P.L.U., București, 1968.
- Baudelaire, Charles, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, Editura Meridiane, București, 1992.

- Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Éditions Gallimard, Paris, 1972.
- Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iași, 1996.
- Baudrillard, Jean, *Celălalt prn sine însuși*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 1997.
- Bayley, John, *Fascinația romantismului*, Editura Univers, București, 1982.
- Benn, Gottfried, *Probleme ale liricii*, în *Secolul 20*, nr. 7, 1969.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, II, Éditions Gallimard, Paris, 1966, 1974.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris, 1955.
- Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, Editura Univers, București, 1980.
- Bonfiglioli, Pietro, Dante, Pascoli, Montale, în Eugenio Montale, *Poezii*, antologie, prefață, note și repere critice de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998.
- Borbély, Ștefan, *Aventura normaității*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Pitești, 1994.
- Bousoño, Carlos, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București, 1975.
- Brecht, Bertolt, *Scenariu despre teatru*, Editura Univers, București, 1977.
- Breton, André, *Primul manifest al suprarealismului*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1965.
- Brindeau, Serge, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Éditions Saint Germain-des Prés, Paris, 1973.
- Bucur, Romulus, *Senzația de autenticitate*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.
- Burgos, Jean, *Pentru o poezică a imaginarului*, Editura Univers, București, 1988.
- Butor, Michel, *Repertoriu*, Editura Univers, București, 1979.
- Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginație*, Editura Univers, București, 1975.
- Caraion, Ion, *Bacovia – sfârșitul continuu*, Editura Cartea Românească, București, 1977.
- Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality*, Seven Seas Publishers, Berlin, 1977.
- Călin, Vera, *Romantismul*, Editura Univers, București, 1970.
- Călinescu, G., *Principii de estetică*, E.P.L.U., București, 1968.
- Călinescu, Matei, *Ion Vinea: schiță de portret linc*, prefață la Ion Vinea, *Ora finitivelor*, E.P.L., București, 1976.
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Editura Eminescu, București, 1972.
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie, modernism și tradiție: Ezra Pound și „Imagismul”*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970.
- Călinescu, Matei, *Clasicismul european*, Editura Enciclopedică Română, București, 1971.
- Călinescu, Matei, *Eseurile despre poezie ale lui Edgar Poe*, în Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, Editura Univers, București, 1971.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1997.
- Cărtărescu, Mircea, *O tipologie a poeziei contemporane*, în *Amfiteatru*, nr. 2, 1987.
- Cărtărescu, Mircea, *Ce este biografismul?*, în *Amfiteatru*, nr. 6, 1987.
- Cărtărescu, Mircea, *Cuvinte împotriva mașinii de scris*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.
- Cărtărescu, Mircea, *Realismul poeziei tinere*, în lucr. cit., ed. cit.
- Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

- Chomsky, Noam, *Cunoașterea limbii*, Editura Științifică, București, 1996
- Ciocârlie, Livius, *Realism și devenire poetică în literatura franceză*, Editura Facla, Timișoara, 1974.
- Ciocârlie, Livius, *Negru și alb*, Editura Cartea Românească, București, 1979.
- Ciocârlie, Livius, *Presupuneri despre postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.
- Cârneli, Magda (Magdalena Ghica), *Răspuns la ancheta Dreptul la timp*, în *Echinox*, nr. 11-12, 1979.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Éditions Flammarion, Paris, 1966.
- Coleridge, Samuel, *Biographia literaria*, în *Arte poetice. Romanticismul*, Editura Univers, București, 1982.
- Comarnescu, Petru, *Prefață la vol. Antologie a poeziei americane moderne*, Editura de Stat, București, 1947.
- Conn, Peter, *O istorie a literaturii americane*, Editura Univers, București, 1996.
- Contini, Gianfranco, *Montale și „Furtuna”*, în Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Marian Papahagi.
- Corbea, Andrei, *Despre „teme”. Explorări în dimensiunea antropologică a literarității*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 1995.
- Corbea, Andrei, *Prefață la Hans Robert Jauss, Experiență estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers, București, 1983.
- Cornea, Andrei, *Scenere și oralitate în cultura antică*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988
- Corti, Maria, *Principiile comunicării literare*, Editura Univers, București, 1981
- Corti, Maria, *Un nou mesaj al lui Montale: „Satura”*, în Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Marian Papahagi.
- Coseriu, Eugenio, *Introducere în lingvistică*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1995.
- Coșeriu, Eugen, *Limbajul poetic*, în *Convorbiri literare*, nr. 5-6, 1994.
- Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, București, 1973.
- Crăciun, Gheorghe, *Poezia modernă și post-ul de control*, în *Arca*, nr. 1, 1990.
- Crăciun, Gheorghe, *Principiul tranzitiv al „Stanțelor”*, în *România literară*, nr. 34, 1994
- Crăciun, Gheorghe, *De la modernism la postmodernism*, în *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998.
- Cristea, Radu Călin, *Argument*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.
- Croce, Benedetto, *Poezia*, Editura Univers, București, 1972
- Culler, Jonathan, *Poetics of the Lyrik*, în *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1975.
- Curtius, Ernest Robert, *Essais sur la Littérature européenne*, Bernard Grasset éd., Paris, 1954.
- Curtius, Ernest Robert, *Literatura Europeană și Evul Mediu latin*, Editura Univers, București, 1970.
- Danilov, Nichita, *Oglinda activă*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.
- Debenedetti, Giacomo, *Poezia italiană din secolul al XX-lea*, Editura Univers, București, 1986.
- Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, Editura Babel, București, 1995.
- Derrida, Jacques, *Diseminarea*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997.
- Descartes, René, *Discours de la Méthode*, Le livre de poche, Paris, 1973.

- Dimaras, C. Th., *Istoria literaturii neogrecești*, E.P.L.U., București, 1968.
- Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București, 1998.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, București, 1970.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Poezie și poetică*, in *Ateneu*, nr. 5, 1986.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Măștile adevărului poetic*, Editura Cartea Românească, București, 1992.
- Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Editura Univers, București, 1971.
- Du Marsais, *Despre tropi*, Editura Univers, București, 1981.
- Dumont, Louis, *Eseu asupra individualismului*, Editura Anastasia/EU Press, București, 1996.
- Eco, Umberto, *Opera deschisă*, E.P.L.U., București, 1969.
- Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.
- Eco, Umberto, *Marginalii și glose la „Numele rozei”*, in *Secolul 20*, nr. 272-273, 1983.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, Editura Univers, București, 1991.
- Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996.
- Eliot, T.S., *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974.
- Eliot, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1970.
- Elytis, Odysseas, *Poezia*, in *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1971.
- Empson, William, *Șapte tipuri de ambiguitate*, Editura Univers, București, 1981.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Aporile avangardei*, in *Lumina*, nr. 2-3-4, 1981.
- Fauchereau, Serge, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, București, 1974.
- Faye, Jean Pierre, *Manifestation, langage manifeste*, in *Change. Première suite*, U.G. d'Éditions, Paris, 1974.
- Felca, Victor, *Prefață la Robert Frost, Versuri*, Editura Tineretului, București, 1969.
- Ferry, Luc, *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, București, 1997.
- Fondane, Benjamin, *Rimbaud le voyou*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1990.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Éditions Flammarion, Paris, 1977.
- Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, Editura Univers, București, 1996.
- Frege, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1969.
- Frost, Robert, *Educația prin poezie*, in *Secolul 20*, nr. 12, 1966.
- Frost, Robert, *Sentence-sounds*, in *Modern poets on Modern Poetry*, Jammes Scully ed., Fontana / Collins, 1977.
- Frye, Northrop, *Anatomia critică*, Editura Univers, București, 1972.
- Genette, Gerard, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978.
- Genette, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylé*, Éditions du Seuil, Paris, 1976.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- Genette, Gérard, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994.
- Genette, Gérard, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendence*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- Gil, José, *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Éditions de la Différence, Paris, 1988.

- Gilbert, K.E.; Kuhn, H., *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972.
- Grigorescu, Dan, *Direcții în poezia secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1975.
- Grigorescu, Dan, *Modernisme / Postmodernism: un porcessus de continuité?*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.
- Grigorescu-Bacovia, Agatha, *Bacovia. Poezie sau destin*, ed. a II-a revăzută, Editura Eminescu, București, 1972.
- Grupul μ, *Retorica generală*, Editura Univers, București, 1974.
- Grupul μ, *Retorica poeziei*, Editura Univers, București, 1997.
- Guglielmi, Angelo, *Avangardă și experimentalism*, în Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun. Grupul '63*, E.P.L.U., București, 1967.
- Habermas, Jurgen, *Sfera publică și transformarea ei structurală*, Editura Univers/C.E.U., București, 1998.
- Hassan, Ihab, *Sfîșierea lui Orfeu. Spre un concept de postmodernism*, în *Caete critice*, nr. 1-2, 1986.
- Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, București, 1997.
- Heissenbüttel, Helmut, *Ordinea imanentă a formelor narative*, în *Secolul 20*, nr. 9, 1977.
- Hocke, G.R., *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatone esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, Editura Univers, București, 1977.
- Hristic, Jovan, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, București, 1973.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Univers, București, 1977.
- Indrieș, Alexandra, *Alternative bacoviene*, Editura Minerva, București, 1984.
- Ionescu, Cornel Mihai, *Generația lui Neptun. Grupul '63*, E.P.L.U., București, 1967.
- Iova, Gheorghe, *Despre text*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit., 1994.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- Jakobson, Roman, *Linguistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, Editura Științifică, București, 1964.
- Jakobson, Roman, *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, în *Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1972.
- Jakobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- Jakobson, Roman, *Ce este poezia?*, în *Ce este literatura? Școala Formală Rusă*, Editura Univers, București, 1983.
- Jauss, Hans Robert, *Istoria literară ca provocare a științei literaturii*, în *Viața Românească*, nr. 10, 1980.
- Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers, București, 1983.
- Jimenez, Juan Ramon, *Estetică și etică estetică*, în *Secolul 20*, nr. 3, 1969.
- Kandinski, Wassily, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, București, 1994.
- Kavafis, Constantin P., *În casa suflului*, Editura Minerva, București, 1994.
- Kremer-Manetti, Angele, *La postmodernité: achèvement ou commencement?*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.
- Krieger, Murray, *Teoria criticii*, Editura Univers, București, 1982.
- Kripke, Saul A., *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.
- Kristeva, Julia, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.

- Lefter, Ion Bogdan, *Fișe pentru analiza unui concept (II)*, în *Dialog*, nr. 115-116, dec., 1986.
- Lefter, Ion Bogdan, *Secvențe despre scrierea unui „roman de idei”*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.
- Lefter, Ion Bogdan, *Bacovia – un model al tranziției*, postfața la G. Bacovia, *Poezii. Proză*, Editura Minerva, București, 1987.
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Éditions du Seuil, Paris, 1980.
- Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970.
- Lovinescu, Eugen, *Scrieri*, vol. I, E.P.L., București, 1969.
- Lowell, Robert, *An interview*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit.
- Lyons, John, *Introducere în lingvistica teoretică*, Editura Științifică, București, 1995.
- Lyotard, Jean François, *Răspuns la întrebarea „Ce este postmodernismul”*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.
- Lyotard, Jean François, *Discours, Figures*, Éditions Klincksieck, Paris, 1974.
- Lyotard, Jean François, *Figură a gândirii – „Un coup de dés”*, în *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1995.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Éditions François Maspero, Paris, 1974.
- Maiaikovski, Vladimir, *Cum se fac versurile?*, în *Despre munca scriitorului*, Editura Cartea Rusă, București, 1955.
- Mallarmé, Stéphane, *Divagații. Igitur. O lovitură de zaruri*, Editura Atlas, București, 1997.
- Manolescu, Nicolae, *Spiritul avangardei*, în *România literară*, nr. 18, 1984.
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, București, 1990.
- Manolescu, Nicolae, *Despre poetică*, în *Ateneu*, nr. 1, 1986.
- Manolescu, Nicolae, *Gongora obscurul*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1985.
- Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, prefață la antologia *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, Editura Alfa-Paideia, București, 1996.
- Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, Editura Academiei, București, 1970.
- Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, E.P.L.U., București, 1969.
- Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987.
- Marino, Adrian, *Le langage poétique selon l'avant-garde*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994.
- Marrou, H.I., *Trubaduri*, Editura Univers, București, 1983.
- Martin, Mircea, *Carlos Bousoño și legile poeziei*, prefață la Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București, 1975.
- Martin, Mircea, *Aspecte ale prezentului în poezie*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1972.
- Martin, Mircea, *Dictiunea ideilor*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Martin, Mircea, *Modernité sans avant-gardisme. B. Fundoianu (Benjamin Fondane)*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994.
- Martin, Mircea, *En guise d'introduction: D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.
- Matvejević, Pedrag, *Poetica evenimentului*, Editura Univers, București, 1980.
- Mavrodin, Irina, *Francis Ponge și retorica obiectului*, în Francis Ponge, *Le parti pris des choses / De partea lucrurilor*, Editura Univers, București, 1974.
- Mavrodin, Irina, *Romanul poetic*, Editura Univers, București, 1977.
- Mavrodin, Irina, *Poietică și poetică*, Editura Univers, București, 1982.

- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1965.
- McLuhan, Marshall, *Galaxia Guttenberg. Omul și era tiparului*, Editura Politică, București, 1975.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1993.
- Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Mincu, Marin, *Introducere în avangarda literară românească*, în Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, antologie de texte, Editura Minerva, București, 1983.
- Montale, Eugenio, *Intenții (interviu imaginar)*, în Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Marian Papahagi.
- Montale, Eugenio, *Țimpul nostru*, în *Convorbiri literare*, nr. 3, 1986
- Morpurgo-Tagliabue, Guido, *Estetica contemporană*, vol. I, II, Editura Meridiane, București, 1976.
- Mukatsovský, Jan, *Despre limbajul poetic*, în *Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1972.
- Munteanu, Romul, *Prefață la Osip Mandelștam*, *Silencium*, Editura Univers, București, 1971.
- Munteanu, Romul, *Noul Roman francez*, studiu și antologie de texte, E.P.L.U., București, 1968.
- Mușina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Leka-Brincuş, f.a., f.l. Mușina - Poezia - o şansă. ., în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.
- Mușina, Alexandru, *Poezia cotidianului*, în lucr. cit., ed. cit.
- Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.
- Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, Editura Cartea Românească, București, 1977.
- Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
- Nemoianu, Virgil, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, 1984.
- Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului Literatură, progres și reacțiune*, Editura Univers, București, 1997.
- Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău*, ediție bilingvă, Editura Universitas, București, 1998.
- Nouss, Alexis, *La modernité*, P.U.F., Paris, 1995.
- Novalis, *Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Editura Univers, București, 1995.
- O'Hara, Frank, *Personismul Un manifest*, în *Catete critice*, nr. 1-2, 1987.
- Olson, Charles, *Versul proiectiv*, în *Interval*, nr. 4-5, 1990
- Olson, Charles, *Human Universe*, în *Selected Writings*, New Directions, New York, 1966.
- Papahagi, Marian, *Critica de atelier*, Editura Cartea Românească, București, 1983.
- Papahagi, Marian, *Prefață la Eugenio Montale*, *Poezii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.
- Papu, Edgar, *Evoluția și formele genului liric*, Editura Tineretului, București, 1968.
- Papu, Edgar, *Despre stiluri*, Editura Eminescu, București, 1986.
- Pasternak, B.; Kaverin, V.; Slonimski, S., *Memorii*, Editura Univers, București, 1978.

- Pavese, Cesare, *Dialoguri cu Leucó*, Editura Univers, București, 1970.
- Perpessicius, *Opere*, vol. XI, Editura Minerva, București, 1980.
- Pessoa, Fernando, *Oeuvres de Fernando Pessoa, VII. Le chemin du serpent*, Christian Bourgois éd., Paris, 1991.
- Pessoa, Fernando, *Oeuvres complètes de Fernando Pessoa, I. Proses publiées du vivant de l'auteur*, Éditions de la Différence, Paris, 1988.
- Petrescu, Ioana Em, *Modernism / Postmodernism: A Hypothetical Model*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.
- Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1996.
- Plett, Heinrich F., *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*, Editura Univers, București, 1983.
- Poc, Edgar Allan, *Principiul poetic*, Editura Univers, București, 1971.
- Ponge, Francis, *Méthodes*, Éditions Gallimard, Paris, 1961.
- Ponge, Francis, *Preumblare prin sercle noastre*, în *Secolul 20*, nr. 325-326-327, f.a.
- Pop, Ion, *Ore franceze*, Editura Univers, București, 1979.
- Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Pop, Ion, *L'avant-garde roumaine: une „synthèse moderne“*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994.
- Pop, Ion, *Un „avangardist de unul singur“*, prefață la Victor Valeriu Marinescu, *Știri despre Victor Valeriu Marinescu*, Editura Cogito, Oradea, 1995.
- Popescu, Simona, *Sensul poeziei, astăzi*, în Gheroghe Craciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.
- Popovici, Vasile, *Rimbaud*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.
- Portuondo, José Antonio, *Conceptul de poezie*, Editura Univers, București, 1982.
- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, vol. II, Éditions Plon, Paris, 1952.
- Poulet, Georges, *Conștiința critică*, Editura Univers, București, 1979.
- Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, Editura Univers, București, 1987.
- Pound, Ezra, *A retrospect*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit.
- Pound, Ezra, *Retrospectivă*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970.
- Pound, Ezra, *A.B.C.-ul lecturii*, în rev. cit.
- Quintilianus, *Arta oratorică*, vol. I, II, III, Editura Minerva, București, 1974.
- Ray, Lionel, *Trei stadii ale unui text. Intia versiune, 20 sau 25 octombrie 1971*, în *Les lettres françaises*, 19-25 ian. 1972.
- Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970.
- Read, Herbert, *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane*, Editura Univers, București, 1970.
- Read, Herbert, *Originile formei în artă*, Editura Univers, București, 1971.
- Reichler, Claude, *L'interprétation des textes*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.
- Richards, I.A., *Principu ale criticii literare*, Editura Univers, București, 1974.
- Richard, Jean-Pierre, *Poezie și profunzime*, Editura Univers, București, 1974.
- Ricœur, Paul, *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1984.
- Ricœur, Paul, *Istorie și adevăr*, Editura Anastasia / C.E.U. Press, București, 1996.
- Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Methuen, London, 1980.
- Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- Robbe-Grillet, Alain, *O cale pentru romanul viitor*, în *Noul Roman francez*, studiu și antologie de texte de Romul Munteanu, E.P.L.U., București, 1968.
- Robertis, Giuseppe de, *Ocazile*, în Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Marian Papahagi.
- Rosetti, Al., *Introducere în fonetică*, Editura Științifică, București, 1967.

- Saramandu, Nicolae, *Linguistica integrală*, interviu cu Eugeniu Coșenu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.
- Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, E.P.L.U., București, 1969.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1971.
- Scariat, Mircea, *George Bacovia*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
- Schelling, F.W.J., *Sistemul idealismului transcendențial*, Editura Humanitas, București, 1995.
- Schlegel, August Wilhelm; Schlegel, Friedrich, *Despre literatură*, Editura Univers, București, 1983.
- Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Sontag, Susan, *L'oeuvre parle*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.
- Speranția, Eugeniu, *Contemplație și creație estetică*, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, Editura Fundația Culturală Română, 1997.
- Spiridon, Monica, *Cui îi sună ceasul?*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1985.
- Spiridon, Monica, *Apărarea și ilustrarea criticii*, E.D.P., București, 1996.
- Steiner, George, *După Babel*, Editura Univers, București, 1983.
- Steiner, George, *Sfera versului și sfera prozei*, în *Secolul 20*, nr. 3, 1973.
- Steiner, George, *Limba și tăcere*, în *Secolul 20*, nr. 9, 1976.
- Steiner, George, *Réelles présences. Les arts du sens*, Éditions Gallimard, Paris, 1991.
- Stoiculescu, Ștefan, *Poemul ca gest*, prefată la Frank O'Hara, *Meditații în imponderabil*, Editura Univers, București, 1980.
- Stoiculescu, Ștefan, *În zona tranzițiilor reversibile: postmodernismul ca transvaloare și feedback*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.
- Stoiciu, Liviu Ioan, *În contact direct cu lumea*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.
- Stravinski, Igor, *Poetica muzicală*, Editura Uniunii Compozitorilor, București, 1967.
- Streinu, Vladimir, *Versificația modernă*, E.P.L., București, 1966.
- Streinu, Vladimir, *Poezie și poezii române*, Editura Minerva, București, 1983.
- Șklovski, Viktor, *A fost odată*, Editura Univers, București, 1971.
- Șklovski, Viktor, *Despre proză*, vol. I, II, Editura Univers, București, 1975.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Istoria esteticii*, vol. I, II, III, IV, Editura Meridiane, București, 1978.
- Tinianov, Iuri, *À Boris Pasternak*, în *Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne, 1975.
- Tinianov, Iuri, *Sur Hlebnikov*, în lucr. cit., ed. cit.
- Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967.
- Todorov, Tzvetan, *Teoria ale simbolului*, Editura Univers, București, 1977.
- Todorov, Tzvetan, *La notion de littérature*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.
- Todorov, T.; Empson, W.; Cohen, J.; Hartman, G.; Rigolot, F., *Sémantique de la poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.
- Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, București, 1973.
- Tzara, Tristan, *Manifestul Dada 1918*, în Mario de Micheli, op. cit.
- Tzara, Tristan, *Manifest despre amorul slab și amorul anar*, în Mario de Micheli, op. cit.
- Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

- Vajda, Gyorgy A., *Structura curentului simbolist*, în *Lumina*, nr. 7-8, 1984.
- Valéry, Paul, *Introducere în metoda lui Leonardo Da Vinci*, Editura Meridiane, București, 1969.
- Valéry, Paul, *Poezii. Dialoguri Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1985.
- Valéry, Paul, *Tel Quel*, Éditions Gallimard, Paris, 1941.
- Van Tieghem, Philippe, *Marile doctrine literare în Franța*, Editura Univers, București, 1972.
- Varga, Kibedi A. (ouvrage présenté par), *Théorie de la littérature*, Éditions Picard, Paris, 1981.
- Vasilu, Emanuel, *Introducere în teoria textului*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1990.
- Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității*, Editura Pontica, Constanța, 1993.
- Vattimo, Gianni, *Societatea transparentă*, Editura Pontica, Constanța, 1995.
- Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., București, 1966.
- Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, E.D.P., București, 1968.
- Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1979.
- Vișniec, Matei, *Poezia într-o lume normală*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit.
- Vlasie, Călin, *Poezie și psihic – teze despre modernismul și post-modernismul poeziei*, în lucr. cit., ed. cit.
- Wellek, René, *Istoria criticii literare moderne*, vol. 1, Editura Univers, București, 1974.
- Wellek, René, *Conceptele criticii*, Editura Univers, București, 1970.
- Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, E.P.L.U., București, 1967.
- Whitman, Walt, *Opere alese*, București, Editura Univers, 1992.
- Whorf, B.L., *Linguistique et anthropologie*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1969.
- Williams, William Carlos, *Selected Essays*, f. I., A New Directions Book, 1969.
- Williams, William Carlos, *The Autobiography*, A New Directions Book, New York, 1967.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, în *Ludwig Wittgenstein, présentation, choix des textes, bibliographie* par Gilles-Gaston Granger, Éditions Seghers, Paris, 1969.
- Wordsworth, William, *Prefață la a doua ediție a „Baladelor lirice”*, în *Arte poetice. Romanticismul*, ed. cit.
- Zukofsky, Louis, *Un objectif et deux autres essais*, Editura Royaumont, Royaumont, 1989.
- Zumthor, Paul, *Încercare de poetică medievală*, Editura Univers, București, 1983.

II. Antologii de texte, dicționare și gramatici

- Anghelescu, Mircea, Ionescu, Cristina; Lăzărescu, Gheorghe – *Dicționar de termeni literari*, Editura Garamond, București, f.a.
- Arte poetice. Renașterea*, redactor coordonator: Sanda Anghelescu, selecția, prezentarea și traducerea textelor: Doina Condrea Derer, Sorina Bercescu, Alexandra Emilian et al., Editura Univers, București, 1986.
- Arte poetice. Romanticismul*, coordonarea volumului: Angela Ioan, studiu introductiv: Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1982.
- Avădanei, Ștefan, *66 de poezi americani*, dicționar, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1997.

- Bucur, Romulus; Mușina, Alexandru, *Antologie de poezie modernă. Poeți moderni despre poezie*, Editura Leka-Brincuş, f.l., f.a.
- Ce este literatura? Școala formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, Editura Univers, București, 1983.
- Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Pitești, 1994.
- Cuddon, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, third edition, Penguin Books, London, 1991.
- Dicționar al literaturii engleze*, coordonatori: Ana Cartianu, Ioan Aurel Preda, Editura Științifică, București, 1970.
- Dicționar al literaturii franceze*, coordonatoare: Micaela Slăvescu, Editura Științifică, București, 1972.
- DEX, *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan” și Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.
- Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Librairie Larousse, Paris, 1968.
- Dicționar general de științe Științe ale limbii*, alcătuit de: Angela Bidu-Vrânceanu, Cristina Calarășu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Muncăș, Gabriela Pană Dindelegan, Editura Științifică, București, 1997.
- Dicționar de termeni literari*, coordonator: Al. Săndulescu, Editura Academiei, București, 1976.
- Dragomirescu, Gh. N., *Dicționarul figurilor de stil*, Editura Științifică, București, 1995.
- Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996.
- Eseuri spanoli*, antologie de Ovidiu Drimba, Editura Univers, București, 1982.
- Fowler, Roger (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge and Kogan Paul, London/Boston, 1973.
- Gramatica limbii române*, vol. I, ediția a II-a, Editura Academiei, București, 1966.
- Grigorescu, Dan, *Literatura americană Dicționar cronologic*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977.
- Guțu, G., *Dicționar latin-român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
- Illuminismul*, I, II, III, antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Romul Munteanu, Editura Albatros, București, 1971.
- Iordan, Iorgu; Guțu-Romalo, Valeria; Niculescu, Alexandru, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Editura Științifică, București, 1967.
- Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme*, traduction, commentaire et préface de Gerard Conio, Éditions l'Âge d'Homme, Lussane, 1975.
- Marcu, Florin; Maneca, Constant, *Dicționar de neologisme*, ediția a III-a, Editura Academiei, București, 1978.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.
- Modern Poets on Modern Poetry*, edited by James Scully, Fontana/Collins, Glasgow, 1966.
- Morrier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., Paris, 1961.
- Pentru o teorie a textului* Antologie „Tel Quel” 1960-1971, introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șipețean-Vasiliu, Editura Univers, București, 1980.
- Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé. Antologie de critică franceză literară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
- Poetica americană. Orientări actuale*, studii critice, antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

- Poetică și stilistică. Orientări moderne*, prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Editura Univers, București, 1972.
- Scritori români*, dicționar, coordonator: Mircea Zăciu în colab. cu M. Papahagi și A. Sasu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
- Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă*, antologie, traducere, studiu introductiv, note și bibliografie de Livia Cotorcea, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1994.
- Terminologie poetică și retorică*, dicționar, coordonator: Val. Panaitescu, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1994.
- Zăciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români, A – C*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

III. Antologii de poezie

- A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, Editura Albatros, București, 1972.
- Antologie a poeziei americane moderne*, alcătuită de Margareta Sterian, cu o prefață de Petru Comarnescu, Editura de Stat, București, 1947.
- Antologie de poezie americană de la începuturi până azi*, I, II, ediție întocmită de Leon Levițchi și Tudor Dorin, prefață și tabel cronologic de Dan Grigorescu, Editura Minerva, București, 1977, 1978.
- Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi*, III, IV, ediție întocmită de Leon Levițchi și Tudor Dorin, prefață și tabel cronologic de Dan Grigorescu, Editura Minerva, București, 1983, 1984.
- Antologie de poezie rusă. Perioada clasică*, III, antologie și prezentări de Tatiana Nicolescu, Editura Minerva, București, 1987.
- Antologia literaturii române de avangardă*, antologie de Sașa Pană, prefață de Matei Călinescu, E.P.L., București, 1969.
- Antologia poeziei americane*, alcătuită de Ion Caraion, note bio-bibliografice de Petre Solomon, Editura Univers, București, 1979.
- Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*, I, II, III, ediție întocmită de Ion Caraion și Ov. S. Crohmălniceanu, cuvint înainte de Ov. S. Crohmălniceanu, Editura Minerva, București, 1974, 1975, 1976.
- Antologia poeziei generației '80*, alcătuită de Alexandru Mușina, Editura Vlasie, Pitești, 1993.
- Antologia poeziei romantice germane*, antologare și prefață de Hertha Perez, E.P.L.U., București, 1969.
- Atlas de sunete fundamentale*, traduceri, prefață și postfață de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.
- Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, București, 1983.
- Bernard Delvaille, *La nouvelle poésie française*, anthologie, Éditions Seghers, Paris, 1974.
- Change. Première suite*, éditée par Collectif Change, Union générale d'éditions, Paris, 1974.
- Contemporary American Poetry*, second edition, edited by Donald Hall, Penguin Books, London, 1972.
- Écrivains irlandais d'aujourd'hui*, présentés par Serge Fauchereau, Paris, *Les lettres Nouvelles*, nr. 1, mars 1973.

- La poesia moderna en lengua española*, antologia, *El postmodernismo*, tomo II, compilación: Guillermo Rodríguez Rivera, edición: Thelma Alvarez de la Torre, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 1987.
- Lirică americană contemporană*, traducere și prefață de Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu, Editura Albatros, București, 1980.
- Lirică franceză modernă*, florilegiu de C.D. Zeletin, Editura Albatros, București, 1981.
- Manolescu, Nicolae, *Poezia română modernă de la G.Bacovia la Emil Botta*, antologie, prefață și note, Editura Alfa-Paideia, București, 1996.
- Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.
- Poeți clasici coreeni*, antologie de A.E. Baconsky, Editura Tineretului, București, 1960.
- Poezia austriacă modernă de la Rainer Maria Rilke pînă în zilele noastre*, antologie și traduceri de Maria Baniș și Petre Stoica, Editura Minerva, București, 1970.
- Poezie americană modernă și contemporană*, antologie și traducere de Mircea Ivănescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
- Poezia germană modernă de la Stefan George la Enzensberger*, II, antologie și note biobibliografice de Petre Stoica, E.P.L., București, 1967.
- Poezia poloneză contemporană*, antologie și traducere de Nicolae Mareș, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
- Poezie sovietică modernă și contemporană*, antologie și traducere de Alexandru Pintescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.
- The New Poetry*, selected and introduced by A. Alvarez, Penguin Books, London, 1976.
- The Norton Anthology of Modern Poetry*, second edition, edited by Richard Ellmann and Robert O'Clair, New York-London, W.W. Norton and Company, 1988.
- The Oxford Book of American Verse*, chosen and with an Introduction by F.O. Matthiessen, New York, Oxford University Press, 1962.
- The Penguin Book of American Verse*, edited by Geoffrey Moore, London, Penguin Books, 1989.
- The Postmoderns: The New American Poetry Revised*, edited by Donald Allen and George F. Butterick, New York, Grove Press, 1982.
- 49 + 1 nouveaux poètes américains, choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud, Royaumont, Un bureau sur l'Atlantique et Editura Royaumont, 1991.

IV. Volume de poezie

- Aleixandre, Vicente, *Umbra Paradisului*, selecție, traducere și notă introductivă de Sorin Mărculescu, Editura Univers, București, 1972.
- Bacovia, G., *Opere*, antologie, prefață, note și bibliografie de Mihail Petroveanu, text stabilit și variante de Cornelia Botez, Editura Minerva, București, 1978.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal / Florile răului*, ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, E.P.L.U., București, 1967.
- Baudelaire, Charles, *Mici poeme în proză*, traducere de G. Georgescu, Editura Univers, București, 1971.
- Blaga, Lucian, *Opere, I. Poezii antume*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, București, 1982.
- Boileau, *Arta poetică*, traducere de I. Marinescu, E.S.P.L.A., București, 1957.
- Char, René, *Poeme alese*, traducere de Gellu Naum, Editura Tineretului, București, 1968.
- Crane, Hart, *Podul Brooklyn*, traducere de Rodica Mihăilă și Irina Gngorescu, Editura Univers, București, 1979.

- Dickinson, Emily, *Versuri*, traducere și postfață de Veronica Porumbacu, prefață de Dan Grigorescu, E.P.L.U., București, 1969.
- Eliot, T.S., *Patru cvartete*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Univers, București, 1971.
- Elitis, Odysseas, *Iar ca sentiment un cristal*, sinteză realizată de Iordan Chimet, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
- Eluard, Paul, *Poezii*, traducere și prefață de Virgil Teodorescu, Editura Tineretului, București, 1967.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Sfârșitul bufnițelor*, ediție bilingvă, traducere de Ileana Mălăncioiu și Aurelian State, Editura Univers, București, 1974.
- Frost, Robert, *Versuri*, traducere de Victor Felea, Editura Tineretului, București, 1969.
- Góngora y Argote, Luis de, *Pohsem și Galateea*, traduceri, comentarii și interpretări de Dărie Novăceanu, Editura Univers, București, 1982.
- Ivănescu, Mircea, *Poesii*, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Jimenez, Juan Ramon, *Poeme*, traducere de Dărie Novăceanu, Editura Albatros, București, 1971.
- Kavafis, Constantin P., *Poezii*, traducere de Aurel Rău, Editura Univers, București, 1971.
- Kavafis, Constantin P., *Opera poetică*, traducere, prezentări, note și comentarii de Elena Lazăr, Editura Omonia, București, 1993.
- Lautréamont, *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Librairie Générale Française, Paris, 1963.
- Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror. Opere complete*, traducere, bibliografie și ilustrații de Tașcu Gheorghiu, Editura Univers, București, 1976.
- Lee Masters, Edgar, *Antologia orașelului Spoon River*, traducere de Ion Caraion, prefață de Virgil Nemoianu, E.P.L.U., București, 1968.
- Lorca, Federico Garcia, *Carte de poeme*, traducere și comentarii de Dărie Novăceanu, Editura Univers, București, 1986.
- Lorca, Federico Garcia, *Obras completas*, tomo I (verso, prosa, musica, dibujos), recopilacion, cronologia, bibliografia y notas de Arturo del Hoyo, Editura Aguilar, Madrid, 1980.
- Malakovski, Vladimir, *Octombrie*, antologie de Tamara Gane, traducere de Cicerone Theodorescu, Editura Univers, București, 1977.
- Maiakovski, Vladimir, *Trei poeme de dragoste*, traducere de Cicerone Theodorescu, Editura Univers, București, 1970.
- Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, Bookking International, Paris, 1993.
- Mallarmé, Stéphane, *Album de versuri*, ediție bilingvă, traducere, glose și iconografie de Șerban Foartă, prefață de Mihai Pop, Editura Univers, București, 1988.
- Mallarmé, Stéphane, *Divagații Igitur. O lăutură de zaruri*, I, II, versiune în limba română de Ioana Diaconescu și Mihnea Moroianu, Editura Atlas, București, 1997.
- Mandelstam, Osip, *Silentium*, traducere de V. Bucuroiu și P. Brăileanu, Editura Univers, București, 1980.
- Mandelstam, Osip, *Tristia*, traducere de Puiu Brăileanu și Valeriu Bucuroiu, prefață, note și tabel cronologic de Puiu Brăileanu, Editura Libra, București, 1994.
- Marino, Giambattista, *Florilegiu*, ediție bilingvă, Editura Univers, București, 1976.
- Montale, Eugenio, *Poezii*, ediție bilingvă, traducere de Dragoș Vranceanu, E.P.L., București, 1968.
- Montale, Eugenio, *Poezii*, antologie, traducere, prefață, note și repere critice de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.
- Montale, Eugenio, *Quaderno di quattro anni / Caiet pe patru ani*, traducere de Florin Chirișescu, Editura Univers, București, 1981.

- Naum, Gellu, *Athanas, E.P.L., București, 1968.*
- O'Hara, Frank, *Meditații în imponderabil*, traducere de Constantin Abăluță și Ștefan Stoenescu, prefată de Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1980.
- Pasternak, Boris, *Luce*, traducere și prefată de Marin Sorescu, Editura Univers, București, 1989.
- Perse, Saint-John, *Poeme*, traducere și prefată de Aurel Rău, E.P.L.U., București, 1969.
- Pessoa, Fernando, *Ploaia oblică*, traducere și prefată de Roxana Eminescu, Editura Univers, București, 1980.
- Plath, Sylvia, *Ariel și alte poeme*, traducere și prefată de Vasile Nicolescu, Editura Univers, București, 1980.
- Ponge, Francis, *De partea lucrurilor / Le parti pris des choses*, ediție bilingvă, traducere și prefată de Inna Mavrodin, Editura Univers, București, 1974.
- Pound, Ezra, *Cantos*, traducere și postfață de Virgil Teodorescu și Petronela Ncoșanu, Editura Junimea, Iași, 1983.
- Quasimodo, Salvatore, *Poezii*, traducere de A.E. Baconsky, E.P.L., București, 1968.
- Queneau, Raymond, *Artă poetică*, traducere și prefată de Ion Caraion, Editura Albatros, București, 1979.
- Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Éditions Gallimard, Paris, 1972.
- Rimbaud, Arthur, *Scrieri alese*, traducere de N. Argintescu Amza, E.P.L.U., București, 1968.
- Ritsos, Iannis, *Poezii*, traducere și prefată de Nina Cassian, Editura Tineretului, București, 1966.
- Sandburg, Carl, *Versuri*, traducere și prefată de A.E. Baconsky, Editura Tineretului, București, 1966.
- Seferis, Giorgios, *Poezii*, traducere și prefată de Aurel Rău, Editura Tineretului, București, 1965.
- Stelaru, Dimitrie, *Mare incognitum*, cuvint înainte de Lucian Raicu, Editura Tineretului, București, 1969.
- Stevens, Wallace, *Lumea ca meditație*, traducere de Constantin Abăluță și Ștefan Stoenescu, prefată de Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1970.
- Trakl, Georg, *Tingurea mierlei*, traducere, prefată și note de Petre Stoica, Editura Facla, Timișoara, 1981.
- Trakl, Georg, *Poeme / Dichtungen*, ediție îngrijită de Simona Kessler Herausgeber, traducere de Mihail Nemeș, Editura Paideia, București, 1991.
- Ungaretti, Giuseppe, *Poezii*, traducere de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci, E.P.L., București, 1968.
- Ungaretti, Giuseppe, *Bucuria*, traducere de Alexandra Ungureanu, prefată și tabel cronologic de Doina Condrea Derer, Editura Univers, București, 1988.
- Valéry, Paul, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, ediție îngrijită și prefată de Ștefan Aug. Doinaș, traduceri de Ștefan Aug. Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, Editura Univers, București, 1989.
- Whitman, Walt, *Opere alese*, traducere și prezentare de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1992.
- Williams, William Carlos, *Poeme*, traducere de Aurel Covaci, Editura Albatros, București, 1971.
- Williams, William Carlos, *Poèmes / Poems*, édition bilingue, introduction, traduction et notes par Jacqueline Saunier-Olier, Éditions Aubier-Montaigne, Paris, 1981.

INDEX DE AUTORI

- Abălușă, Constantin, 30, 53, 72, 230, 369, 370
- Ahmatova, Anna, 17, 41, 102, 106, 125, 126, 127, 128, 132, 235, 262
- Alberti, Rafael, 282, 352
- Aldington, Richard, 119, 120
- Alecsandri, Vasile, 327
- Alexandre, Vicente, 282
- Alexandrescu, Grigore, 75, 77, 78, 82, 223, 302, 327
- Alexandru, Ioan, 226, 370
- Alonso, Dámaso, 18, 35, 380
- Anghel, Dimitrie, 149
- Antonescu, Liviu, 234
- Apollinaire, 28, 45, 50, 51, 52, 60, 237, 300, 312, 330
- Aragon, Louis, 19, 257, 365
- Arghezi, Tudor, 87, 218, 219, 220, 221, 223, 226
- Ariosto, 97
- Aristotel, 18, 19, 49, 50, 73, 167, 168, 250, 278, 279, 303, 309, 324
- Arp, Hans, 335
- Asceev, 134
- Ashbery, John, 214
- Asselineau, Roger, 162, 166, 395
- Aucouturier, Michel, 127
- Auden, W.H., 235
- Baconsky, A.E., 10, 62, 130, 171, 230, 382, 383, 392, 395
- Bacovia, G., 5, 10, 11, 17, 23, 26, 31, 32, 46, 61, 87, 127, 128, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 188, 189, 193, 217, 218, 219, 220, 222, 225, 235, 244, 262, 291, 297, 343, 364, 366
- Bahtin, Mihail, 56, 286, 287, 288, 383, 405
- Balestrini, Nanni, 11, 321, 345
- Ball, Hugo, 276, 335, 337, 338
- Ballo, Guido, 11
- Bally, Charles, 90, 375
- Baltag, Cezar, 226
- Baltazar, Camil, 223
- Barbu, Ion, 87, 204, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 244, 312, 327, 352, 369, 405
- Barriman, Ted, 106
- Barth, John, 390
- Barthes, Roland, 14, 19, 28, 50, 75, 82, 101, 318, 319, 320, 348, 378, 384, 388, 398, 406, 410, 413
- Baudelaire, Charles, 12, 13, 46, 89, 103, 106, 149, 153, 218, 236, 237, 253, 256, 257, 260, 266, 273, 274, 275, 277, 284, 293, 295, 296, 312, 313, 353, 363, 372, 373, 378, 401, 402, 403, 405, 406, 409
- Baudrillard, Jean, 341, 413
- Baudry, Jean Louis, 321, 349
- Baumgarten, 251
- Bayley, John, 254, 401
- Belli, Andrei, 124, 125, 132
- Benn, Gottfried, 186, 276, 281, 282, 330, 352, 356, 358, 404
- Berryman, John, 97, 106, 235, 262, 375
- Bishop, Elisabeth, 106, 214, 235
- Blaga, Lucian, 31, 63, 81, 87, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 369
- Blake, 254
- Blanchot, Maurice, 21, 27, 378
- Blandiana, Ana, 226
- Blok, Alexandr, 124, 125, 127

- Bloomfield, Louis, 64, 65
 Bly, Robert, 209, 262, 263
 Bodiu, Andrei, 6, 72, 230, 234, 391
 Bogza, Geo, 218
 Boileau, 76, 78, 100, 269
 Bolintineanu, Dimitrie, 327
 Bonfiglioli, Pietro, 184, 187, 190
 Botta, Dan, 223, 327
 Boussoñ, Carlos, 12, 14, 18, 32, 33, 34,
 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
 44, 45, 46, 60, 61, 62, 85, 86, 98,
 105, 182, 236, 237, 238, 252, 259,
 266, 275, 276, 325, 369, 380, 381,
 402
 Brecht, Bertold, 30, 41, 66, 82, 106,
 164, 165, 166, 260, 364, 365, 375,
 395
 Bremond, Marcel, 354
 Breton, André, 39, 56, 69, 73, 172, 237,
 248, 253, 257, 330, 332, 333, 334,
 341, 383, 385, 412
 Bridges, 119, 376, 380
 Briki, Osip, 133, 134
 Briusov, 124, 132
 Browning, 52
 Brumar, Emil, 228, 230, 370
 Bruneau, Charles, 384
 Bucur, Romulus, 72, 230, 232, 299, 327
 Bunting, Basil, 177
 Burluk, David, 132
 Burroughs, William, 204
 Butor, Michel, 51, 374, 382
 Byron, 182

 Caci, Alberto, 138, 139, 140, 141,
 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
 264, 297, 298, 393, 394
 Campos, Alvaro de, 138, 139, 140, 145,
 146, 148
 Campos, Haroldo do, 321
 Caragiale, Ion Luca, 223, 230
 Caragiale, Matei I., 88
 Carajon, Ion, 151, 224
 Catulus, 97
 Cavalcanti, 119
 Călin, Vera, 107
 Călinescu, G., 287
 Cărtărescu, Mircea, 230, 231, 232, 264,
 287, 298, 299, 300, 327
 Călinescu, Matei, 120, 218
 Cărnei, Magda, 6, 230, 233
 Cărstean, Svetlana, 72
 Cehov, 214
 Celan, Paul, 39, 352
 Char, René, 31, 257, 313, 352
 Charles, Michel, 243

 Chioaru, Dumitru, 234
 Chomsky, Noam, 66
 Cicero, 99
 Ciobanu, Mircea, 370
 Ciocărlie, Lăviu, 6, 256
 Claudel, Paul, 55
 Cohen, Jean, 14, 16, 19, 25, 32, 41, 45,
 54, 65, 68, 91, 104, 324, 325, 374,
 375, 377, 380, 383, 389, 411
 Coleridge, Samuel, 83, 97, 103, 107,
 254, 255, 358, 383, 389, 401
 Colbert, 321
 Colobert, Danielle, 11
 Comarnescu, Petre, 236, 237
 Condillac, 251
 Contini, Gianfranco, 183, 187
 Corbea, Andrei, 20
 Corbière, 149
 Cornille, 324, 325
 Corti, Mria, 189
 Coșbuc, George, 218, 223
 Coșeriu, Eugen, 375, 376
 Coșovei, Traian T., 234
 Coteanu, Ion, 89, 375, 386
 Creeley, Robert, 17, 43, 44, 46, 50, 52,
 61, 208, 367
 Croce, Benedetto, 33
 Crudu, Dumitru, 72, 234
 Culler, Jonathan, 17, 104
 cummings, e.e., 11, 17, 28, 30, 53, 106,
 173, 202, 203, 204, 205, 206, 209,
 300, 368

 Dante, Alighieri, 97, 119, 140, 181, 184,
 279
 Debenedetti, Giacomo, 183, 268, 396,
 397, 402
 Dee, John, 359
 Deleuze, Gilles, 366, 416
 Democrit, 194
 Descartes, René, 251, 263
 Diderot, 46
 Diego, Gerardo, 282
 Dimaras, C. Th., 172
 Dimov, Leonid, 229
 Dinescu, Mircea, 370
 Dobrescu, Carus, 72, 227, 230, 287,
 327
 Doinaș, Ștefan Aug., 73, 377, 384, 385
 Donne, 181, 182
 Doolittle, Hilda, 119, 120
 Dorn, Edward, 208
 Du Marsais, 20
 Dufrenne, Mikel, 14, 362
 Dumitrescu, Geo, 224, 225, 230
 Dumont, Louis, 402, 406

- Duncan, Robert, 208
- Eco, Umberto, 267
- Eichenbaum, Boris, 125
- Eliot, T.S., 16, 20, 41, 45, 46, 70, 106, 123, 130, 160, 166, 176, 206, 207, 234, 236, 253, 265, 269, 287, 297, 330, 333, 362, 363, 374, 375, 389, 397, 401, 407, 415
- Elltis, Odysseas, 236, 253
- Éluard, Paul, 330, 352, 365
- Eminescu, Mihai, 68, 85, 88, 89, 155, 220, 223
- Emmanuel, Pierre, 31, 352
- Ene, Gheorghe, 6, 234, 321, 327, 391
- Enzensberger, Hans Magnus, 330
- Esenin, Serghei, 106, 130, 132
- Farago, Elena, 218
- Fargue, 29
- Fauchereau, Serge, 5, 53, 124, 207, 209, 374, 381, 382, 384, 392, 395, 396, 398, 399, 401, 413
- Faye, Jean Pierre, 11, 321, 346
- Felea, Victor, 30, 72, 160, 228, 230
- Ferry, Luc, 251, 252, 263
- Filerot, Sergiu, 224
- Filimon, Nicolae, 88
- Flaubert, Gustav, 146
- Flora, Ion, 72, 230, 234
- Fontanier, 18
- Foucault, Michel, 310, 352, 388, 404, 409, 415
- Fox, Charles James, 136, 389
- France, Anatole, 13
- Friedrich, Hugo, 6, 11, 12, 14, 30, 32, 33, 34, 41, 45, 69, 74, 96, 98, 103, 105, 106, 185, 191, 219, 236, 253, 259, 268, 275, 280, 281, 295, 296, 308, 325, 339, 358, 361, 368, 373, 389, 390, 403, 404, 405, 406, 408, 413
- Frost, Robert, 30, 41, 82, 102, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 209, 210, 214, 235, 260, 298, 312, 367
- Fundoianu, Barbu, 87, 218, 219, 223
- Genette, Gérard, 14, 17, 28, 29, 30, 31, 32, 44, 45, 63, 64, 67, 68, 73, 74, 89, 96, 99, 324, 325, 374, 377, 378, 380, 384, 385, 405
- George, Stefan, 39, 352
- Gheorghe, Ion, 29, 226
- Gheorghiu, Virgil, 223
- Ghill, René, 379
- Ghiu, Bogdan, 72, 230, 298, 321, 327
- Gide, André, 197
- Gil, José, 143
- Ginsberg, 209
- Goga, Octavian, 223
- Góngora, 87, 388
- Gorki, 133
- Greimas, 18
- Guest, Barbara, 214
- Guglielmi, Angelo, 343, 345
- Guillén, Jorge, 257, 352, 391
- Guiraud, Pierre, 90, 91
- Gumiliov, Nikolai, 125
- Handke, Peter, 11, 70, 71, 248, 321
- Harsdörffer, 69
- Heissenbüttel, Helmuth, 72
- Hikmet, Nazim, 365
- Hlebnikov, 69, 70, 132, 258, 286
- Hocke, G.R., 10, 32, 68, 259, 307, 329, 330, 331, 373, 379, 384, 387, 401, 411, 415
- Hojdak, Franz, 313
- Holban, Anton, 88
- Hölderlin, 52
- Homer, 181, 206, 279, 324
- Hopkins, G.M., 31, 32, 103, 106, 269, 379, 380, 382
- Hristić, Jovan, 96, 109, 193, 381, 385, 387, 393, 397, 402, 407, 408, 409, 410
- Hugo, Victor, 6, 11, 12, 14, 30, 32, 33, 34, 41, 45, 74, 96, 98, 103, 105, 106, 185, 191, 219, 236, 253, 259, 268, 275, 276, 280, 281, 295, 296, 308, 324, 325, 335, 337, 338, 339, 358, 361, 368, 379
- Hulme, T.E., 120, 122, 123, 173
- Hume, 239, 251
- Hutcheon, Linde, 390, 391, 407
- Hurezeanu, Emil, 234, 298, 299
- Iacobescu, 149
- Iaru, Florin, 230, 231, 299, 391
- Ignat, Mihai, 72, 234
- Ionescu, Eugen, 218, 336
- Iosif, Șt.O., 218
- Iova, Gheorghe, 6, 72, 234, 298, 321, 327, 350, 391, 411
- Isou, Isidor, 276, 337, 338
- Ivănescu, Mircea, 30, 31, 72, 80, 81, 82, 229, 230, 287, 298, 302, 327, 370
- Jakobson, Roman, 14, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 32, 44, 45, 52, 55, 57, 85, 103, 105, 278, 324,

- 326, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 388
 Jauss, Hans Robert, 267, 272, 273, 275
 Jiménez, Juan Ramón, 257, 282, 352
 Jir̃munski, V.M., 126
 Joyce, James, 88, 118, 286
 Jũdice, Nuno, 321
 Jũnger, Ernest, 377
- Kamenski, 134
 Kavafis, Constantin P., 17, 30, 41, 58, 74, 82, 83, 106, 147, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 179, 188, 189, 253, 262, 273, 291, 297, 369, 372, 375, 383, 395, 415
 Kircher, Athanasius, 359
 Koch, Kenneth, 106, 214
 Kristeva, Julia, 18, 318, 321, 325
 Krucionih, 57, 132
 Kuzmin, 124
- La Fontaine, 269
 La Mẽtrie, 251
 Laforgue, Jules, 123, 149, 373
 Lagerkvist, 106
 Lamartine, 324
 Lamy, 18, 25, 26
 Lautrẽamont, 218, 220, 253, 283, 320, 332, 333, 334, 336, 404, 412
 Lavertov, Denise, 208
 Lawrence, D.H., 120
 Lee Masters, Edgar, 97, 209, 235, 287
 Lefter, Ion Bogdan, 6, 383, 384
 Leibniz, 251
 Leiris, Michel, 383
 Leopardi, 52
 Lippet, Johan, 313
 Lẽvi, Strauss, 388
 Loke, 239, 251
 Lorca, Federico Garcia, 88, 186, 282, 352, 391
 Lotman, I.M., 304, 407
 Lovinescu, Eugen, 223, 241
 Lowell, Amy, 120, 122, 399, 407, 415
 Lowell, Robert, 17, 171, 209, 213, 264, 343, 364
 Luca, Gherasim, 218
 Lullus, Raymundus, 359
 Lyotard, Jean-Fançois, 274, 390, 398, 403, 409
- Macedonski, Alexandru, 70, 149, 152, 217, 218, 220, 223
 Machado, Antonio, 106, 282
 Macherey, Pierre, 242, 246
 MacLeish, Archibald, 176
- Maeterlinck, 237
 Maiakovski, Vladimir, 41, 106, 124, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 146, 192, 214, 235, 260, 365, 393
 Mallarmẽ, Stẽphane, 10, 18, 26, 27, 28, 31, 32, 49, 57, 67, 69, 73, 74, 88, 103, 104, 106, 137, 168, 182, 202, 203, 216, 218, 220, 221, 236, 237, 253, 257, 269, 274, 279, 281, 284, 291, 295, 300, 310, 311, 312, 320, 324, 325, 333, 336, 338, 339, 352, 353, 356, 362, 363, 373, 378, 388, 405, 407, 408, 409, 413
 Mandelstam, Osip, 17, 106, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 186, 189, 262, 297, 364
 Maniu, Adrian, 219, 222, 223, 226
 Manolescu, Nicolac, 29, 73, 149, 219, 384, 385, 386, 394, 399, 401
 Manrique, Jorje, 52
 Marcabrun, 324
 Marcus, Solomon, 68, 91, 93, 377, 384, 386
 Marin, Mariana, 230, 299, 394
 Marinescu, Angela, 230
 Marinescu, Victor Valeriu, 224, 225
 Marino, Adrian, 330
 Martĩn, Mircea, 2, 3, 6, 38, 39, 219, 381, 399
 Martinet, Andrẽ, 91
 Mazilescu, Virgil, 30, 72, 228, 230, 327, 370
 Mălãncoiu, Ileana, 370
 McLuhan, Marshall, 239
 Merleau-Ponty, Maurice, 339
 Michaux, Henry, 29
 Mihaiu, Virgil, 234
 Milton, 119
 Minulescu, Ion, 149, 218
 Mircea, Ion, 228
 Moldovan, Ioan, 234
 Molhẽre, 324
 Montaigne, 191, 251
 Montale, Eugenio, 17, 45, 106, 159, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 235, 253, 270, 282, 297, 364
 Mora, Antonio, 138, 139, 141
 Morẽas, Jean, 149, 373, 374
 Morgenstern, Christian, 11, 350
 Morpurgo-Tagliabue, Christian, 412
 Mureșan, Ion, 299, 394
 Mureșan, Viorel, 234
 Mușina, Alexandru, 6, 230, 232, 252, 287, 299, 327, 391, 394, 398, 399, 401, 406

- Naum, Gellu, 71, 218
 Naumann, Manfred, 272
 Nedelciu, Mircea, 6, 321
 Negrici, Eugen, 6, 227, 244, 369, 370, 399, 400, 402, 405, 406, 416
 Negruzzi, Costache, 88
 Nemoianu, Virgil, 254, 378, 379, 401
 Neruda, Pablo, 260, 365
 Nerval, Gérard de, 97, 254, 255, 279
 Nietzsche, Friedrich, 221, 251, 253, 263
 Noica, Constantin, 299
 Novalis, 46, 57, 69, 97, 100, 103, 104, 106, 254, 255, 352, 363, 389, 405
 O'Hara, Frank, 17, 214, 240, 252, 253, 278, 313, 343
 Obedenaru, 149
 Olson, Charles, 17, 43, 82, 106, 174, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 214, 238, 253, 287, 297, 300, 312, 343
 Oppen, George, 17, 106, 177, 179, 206
 Oppenheimer, Joel, 15, 16, 36, 46, 262
 Oprea, Marius, 72
 Ortega y Gasset, 106
 Pagliarani, Elio, 11, 58, 72, 321, 345
 Pancrazi, Pietro, 186
 Pantea, Aurel, 234
 Papahagi, Marian, 187, 188, 190
 Parra, Nicanor, 11, 30, 350
 Pascal, Blaise, 251, 332, 412
 Pasternak, Boris, 57, 131, 132, 134, 135, 236
 Pavese, Cesare, 30, 47, 48, 82, 102, 106, 236, 340
 Paz, Octavio, 321
 Perloff, Marjorie, 407
 Perse, S.-J., 265, 352, 372
 Pessoa, Fernando, 17, 106, 131, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 206, 235, 253, 264, 265, 269, 287, 291, 297, 298
 Petică, Ștefan, 218
 Petrarca, 97, 119, 140
 Petrescu, Camil, 88, 223, 224
 Petrescu, Liviu, 388, 389
 Petreu, Marta, 234
 Peytard, J., 19
 Picon, Gaëtan, 200
 Pignotti, Lamberto, 345, 346
 Pillat, Ion, 219, 222, 223, 226
 Pindar, 14, 279
 Pitul, Gheorghe, 226
 Pleyne, Marcelin, 321, 347
 Poe, Edgar Allan, 24, 47, 68, 87, 89, 91, 100, 103, 111, 117, 118, 131, 153, 167, 175, 232, 236, 237, 264, 271, 274, 275, 279, 284, 343, 350, 353, 363, 392, 403
 Ponge, Francis, 17, 30, 31, 41, 42, 46, 70, 106, 183, 192, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 253, 264, 269, 291, 297, 298, 313, 364, 365
 Pop, Augustin, 72, 234
 Pop, Ioan Es., 231, 234
 Pop, Ion, 225, 228
 Popescu, Adrian, 228
 Popescu, Cristian, 231, 234, 287
 Popescu, Marius Daniel, 72, 231, 234, 287
 Popescu, Simona, 6, 72, 230, 233, 287, 300
 Poulet, George, 38, 240
 Pound, Ezra, 5, 14, 41, 88, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 130, 160, 166, 173, 176, 180, 204, 205, 206, 207, 234, 236, 252, 253, 265, 269, 287, 362
 Prévert, Jacques, 30, 45, 70, 106, 236
 Proust, Marcel, 118, 183, 286, 358, 381
 Pușkin, 133
 Quasimodo, Salvatore, 352, 391
 Queneau, Raymond, 11, 30, 31, 45, 70, 71, 106
 Quevedo, Antonio, 52
 Quintilian, 18, 19, 100, 304
 Racine, 85, 89, 269, 324
 Rădulescu, Heliade, 223, 327
 Rakosi, Carl, 177
 Raworth, Tom, 51, 52
 Ray, Lionel, 318
 Raymond, Marcel, 11, 12, 13, 31, 40, 70, 71, 98, 294, 379, 373, 381, 383, 384, 405
 Read, Herbert, 123, 405
 Rebreanu, Liviu, 88
 Reis, Ricardo, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 147, 148
 Reverdy, Pierre, 69, 74, 83
 Reznikoff, Charles, 106, 177, 178, 206
 Ricardou, Jean, 318, 321
 Richard, Jean-Pierre, 378
 Ricœur, Paul, 261
 Riffaterre, Michael, 14, 16, 400
 Rimbaud, Arthur, 10, 29, 32, 39, 70, 74, 88, 106, 123, 131, 132, 137, 138, 149, 218, 220, 236, 237, 253, 257, 269, 273, 274, 275, 279, 284, 289,

- 291, 295, 296, 308, 311, 313, 320,
324, 325, 358, 363, 373, 377, 378,
379, 381, 385, 387, 408, 409
- Ripellino, Angelo Maria, 344
- Ritsos, Yannis, 106, 236
- Robbe-Grillet, Alain, 178, 201, 216
- Robel, Léon, 321
- Roberti, Giuseppe de, 187
- Roche, Denis, 11
- Roethke, Theodore, 264, 298, 365
- Roll, Ștefan, 218
- Rollinat, 149
- Romoșan, Petre, 72, 234, 391, 394
- Roselli, Amelia, 345
- Rosetti, Alexandru, 26
- Roubaud, Jacques, 11, 284, 321
- Roussseau, Jean-Jacques, 40, 46, 97,
251
- Saba, 106
- Sadoveanu, Mihail, 88, 89, 260
- Saint-Amant, 331
- Salinas, Pedro, 35, 36, 405
- Samain, Albert, 379
- San Juan de la Cruz, 247, 258
- Sandburg, Carl, 41, 210, 235, 260, 298
- Sanguineti, Edoardo, 11, 345, 413, 414
- Sapho, 97
- Sartre, Jean-Paul, 200, 378, 385
- Saunier, Jacqueline, 174
- Săulescu, Mihai, 218
- Săvescu, Iuliu-C., 149
- Schlegel, Friedrich, 69, 255
- Seferis, Ghiorghios, 106, 365
- Sek, Ly, 50
- Servien, Pius, 68
- Sexton, Anne, 209, 262
- Shakespeare, William, 181, 182, 279
- Simmel, Georg, 39
- Snyder, Gary, 57, 60, 209, 249
- Soares, Bernardo, 138
- Sofocle, 206
- Sollers, Philippe, 318, 321, 346
- Sölner, Werner, 313
- Sorescu, Marin, 227, 369, 370
- Soupault, 257
- Spitzer, Leo, 19, 36
- Stamatiad, Al.Th., 218
- Stănescu, Nichita, 29, 31, 72, 81, 225,
226, 227, 228, 230, 231
- Steiner, George, 54, 279, 281, 284, 325,
337, 338, 382, 400, 404, 408, 410,
412, 413
- Stelaru, Dimitrie, 77, 78, 79, 82, 224,
302, 327
- Stempel, Wolf-Dieter, 20
- Stevens, Wallace, 209, 253, 269, 352
- Stoica, Petre, 30, 72, 228, 230, 369, 370
- Stoiciu, Liviu Ioan, 230, 233, 299, 327
- Stoiancu, Simion, 223
- Stratan, Ion, 230, 231, 234, 287, 299
- Streinu, Vladimir, 149, 394, 409, 410
- Stuart Mill, James, 64
- Swinburne, 119, 352
- Șklovski, Viktor, 36, 125, 164, 165, 289,
392, 393, 405
- Ștef, Traian, 234
- Ștefoi, Elena, 234
- Tacit, 100
- Tartler, Grete, 377
- Tate, Allen, 209
- Teodorescu, Virgil, 218
- Thales, 194
- Thibaudeau, Jean, 321
- Thiery, M., 19
- Tinianov, Iuri, 70, 126
- Todorov, Tzvetan, 14, 19, 21, 63, 64, 65,
67, 68, 73, 99, 101, 102, 111, 375,
383, 384, 388, 392
- Tolstoi, Lev, 133, 210, 214, 260
- Tomozei, Gheorghe, 29
- Tonegaru, Constant, 218, 223
- Totok, William, 313
- Tradem, 149
- Trakl, Georg, 352, 391
- Trost, 218
- Turcea, Daniel, 258
- Tzara, Tristan, 218, 219, 253, 283, 334,
335, 336, 337, 351
- Ungaretti, Giuseppe, 39, 186, 253, 257,
269, 283, 352, 356, 391, 404
- Valéry, Paul, 18, 19, 28, 45, 69, 88, 91,
92, 168, 194, 221, 236, 253, 257,
269, 271, 312, 324, 340, 350, 352,
353, 354, 355, 356, 359, 360, 361,
362, 372, 373, 378, 386, 391, 396,
402, 404, 405, 413, 415
- Vallejo, Antonio, 106, 236
- Vasilescu, Lucian, 287
- Verhaeren, 149, 237
- Verlaine, Paul, 32, 149, 153, 324, 373
- Vianu, Tudor, 5, 11, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 91, 151, 152, 154, 258
- Vico, Giambattista, 33
- Vigny, Alfred de, 324
- Villon, François, 52
- Vinea, Ion, 218, 327
- Vișniec, Matei, 72, 232, 394, 399
- Vlad, Vasile, 72, 370

AISBERGUL POEZIEI MODERNE

- Vlahuță, Alexandru, 218
Vlasie, Călin, 6, 230, 234, 299, 394
Voronca, Ilarie, 29, 87, 218, 219, 223, 225, 327
Voznesenski, 30, 106, 236
Wagner, Richard, 313
Warren, Austin, 10, 25, 163, 376, 401
Wellek, René, 10, 25, 107
Whitman, Walt, 16, 45, 90, 102, 104, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 142, 160, 166, 202, 210, 214, 224, 225, 236, 237, 260, 261, 263, 264, 269, 274, 275, 277, 285, 287, 291, 296, 297, 298, 341, 363, 364, 372, 391, 401, 403, 406
Whorf, B.L., 26, 35
Williams, William Carlos, 15, 17, 30, 36, 37, 41, 97, 106, 173, 174, 175, 176, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 214, 240, 253, 261, 264, 287, 364, 367, 368, 380, 390, 395, 396, 415
Wissemann, H., 26
Wittgenstein, Ludwig, 92, 143, 289
Wondratschek, Wolf, 82
Woolf, Virginia, 118, 286, 404
Wordsworth, William, 5, 46, 83, 90, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 119, 123, 132, 136, 138, 145, 160, 239, 241, 254, 255, 259, 260, 263, 277, 291, 298, 306, 361, 363, 364
Zola, Émil, 27
Zukovsky, Louis, 17, 71, 106, 177, 178, 179, 180, 181

RECURS ÎN PROCESUL POEZIEI MODERNE

Cartea lui Gheorghe Crăciun, reputat prozator, critic și teoretician dintr-o generație pe care ar trebui deja să ne obișnuim a o numi *de myloc* în literatura și cultura noastră contemporană, atacă o temă originală, formulată, desfășurată istoric și construită teoretic, într-un cuvânt „inventată”, de însuși autorul ei. Caracterul excepțional al inițiativei se cere de la început semnalat.

La origine teză de doctorat în teoria literaturii, lucrarea de față ar fi putut fi publicată cu brio îndată după '90. Căci ea există – în linii mari, cu punctele forte ale argumentației, cu exemplificările cheie, cu încheierii ce ajungeau la tipologie – încă din 1988. Faptul ca Gheorghe Crăciun a aminat până în 1998 redactarea ei finală spune ceva despre concepția lui literară și nu numai literară. În toți acești ani – peste un deceniu populat cu atâtea evenimente spectaculoase și centrifuge – deceniu în care a fost o prezență marcantă pe scena literară, ca și pe aceea universitară din România – autorul a lucrat la aprofundarea conceptelor, la sistematizarea demonstrației, la rafinarea argumentelor, dându-și *singur* – nesilit de nici o exigență străină – o probă de răbdare și dificultate pe care sintem acum în măsură să declarăm că a trecut-o cu strălucire. Fără atîta efort, fără cizelarea construcției de ansamblu, fără atîta îngoare bibliografică, teza ar fi întrunit aprecierile pozitive ale oricărui specialist. Dar Gheorghe Crăciun a ținut să facă din acest eveniment un moment al întocmirii sale întenoare. Apreciez acest desuet idealism, această edificată (în sensul zădărniciiei!) vinare a rigorii și poate chiar a desăvîrșirii, într-o lume a termenelor scurte, a compromisurilor de tot felul, a pragmatismului deșăntat.

Sinteza lui Gheorghe Crăciun se mai caracterizează și prin faptul că e compusă din secțiuni a căror unitate le acordă un fel de autonomie. Cred că pot distinge mai multe cărți în această carte care nu și pierde astfel cituși de puțin coerența. Primele trei capitole de analiză teoretică (ilustrată pe alocuri cu analize de texte poetice) se constituie într-un fel de introducere la „o scurtă istorie a poeziei tranzitive” ce pornește din romantism și sfîrșește cu *personismul*, fără să omită (cum ar fi putut s-o facă) aportul optzeciștilor autohtoni. În preliminarile sale care sînt o pregătire a lansării propriei teze referitoare la tranziivitate prin sublinierea

lacunelor sau abuzurilor predecesorilor săi, autorul combate mai întâi prejudecata esențialistă și apoi „utopia unui limbaj poetic motivat, metafizic, autoreflexiv, vizionar, intransitiv și opac“. El contestă identificarea modernistă a poeziei cu limbajul conotativ și figurat; de fapt, ținuta spre care converg atacurile lui este conceperea poeziei ca deviere, ca abatere de la normă, norma fiind ea însăși înțeleasă ca tranzitivitate: prin urmare, tranzitivitatea era eliminată de la bun început din poezie ca fiind străină de natura, de „esența“ acesteia. Polemica autorului nostru nu vizează numai definiția poeziei la principalii exegeți ai modernismului poetic (M. Raymond, H. Friedrich, C. Bousoño), dar și modul acestora de a-și reprezenta istoria ei: nu numai Rousseau ori Novalis trebuie pomeniți ca inspiratori, dar și Wordsworth, cu memorabila sa prefață din 1800 la *Baladele lirice* și cu a sa poetică precece a contingentului și a demistificării, a „refuzului autoiluzionării prin cuvânt“.

Sînt remarcabile delimitările preliminare ale lui Gheorghe Crăciun prin curajul de a regindi pe cont propriu categorii poetice definite și răsdefinite de alții, prin tenacitatea de a rediscuta „ceea ce pare de multă vreme stabilit și admis“. E simptomatice în acest sens tratamentul aplicat – cu multă deferință, de altfel – lui Vianu însuși, surprins în flagrant delict de „generalizare pripită“, apoi, mai grav, cultivînd o concepție despre stil surprinzător de învechită – stilul înțeles ca reflexivitate adăugată, deci stilul ca ornament. Aici, ca și în celelalte capitole, autorul pune la contribuție o bibliografie bogată, esențială, bine aleasă și bine comentată în note edificatoare. Readucerea în actualitate a unei lucrări precum *Formele literaturii moderne* de Jovan Hristić – care a ramas fără ecouri notabile în momentul apariției sale la noi – se cere iarăși subliniata.

Văd în această primă sută de pagini și în paginile care compun capitoul intitulat *Cele cinci dimensiuni* o replică demnă la volumul *Despre poezie* al lui N. Manolescu, avînd un caracter mai demonstrativ, pe de-o parte, și mai sistematic, pe de alta. Mi s-ar fi părut util și clarificator – în chiar ordinea demonstrației autorului – o discuție despre imanența și transcendența sensului în poezie, ca și analiza altor concepte-perechi pe lângă *literar / literal* și *tranzitiv / reflexiv*: mă gîndesc la cuplurile *implicit / explicit* și *potențial / actual*.

Capitoul al IV-lea al lucrării are, la rîndul lui, o existență de sine stătătoare: *O scurtă istorie a poeziei tranzitive* s-ar putea publica separat, cu un ecou asigurat de însăși noutatea întreprinderii și de autori mai puțin cunoscuți la noi sau mai puțin cunoscuți în ipostaza în care exegetul lor ni-i prezintă. Poemul whitmanian, de pildă, e văzut în dimensiunea lui anti-poescă „o structură extensivă, reticulară, quasiromanesacă – în sensul poeticii lui Proust, Joyce și Virginia Woolf, prozatorii pentru care ansamblul epic devine o însumare de fragmente, lince, narrative și descriptive totodată, de tip epifanic“.

Imagismul, akmeismul, obiectivismul american, poeți precum Pessoa, Kavafis, William Carlos Williams, Francis Ponge, Montale sînt invocați în cadrul unor prezentări micromonografice ca tot atîtea mostre ale unui limbaj poetic transparent, direct, lipsit de metafore. E semnificativ, în această ordine de idei, faptul că Bacovia și Montale sînt scoși din contextul lor inițial modernist – simbolist sau expresionist în primul caz – ermetic în al doilea – pentru a fi selectați cu volumele lor ultime, abundente în prozaism.

Cum apare în acest cadru construit cu rigoare și abilitate modernismul românesc – iată o întrebare ce aștepta un răspuns mai îndelung, adică mai nuanțat decît îl dă autorul nostru. Mă tem însă că simplificările și reducțiile lui se fac în sensul adevărului, oricît de neconvenabil ar fi el pentru o mentalitate

tradițională. Cît despre neomodernismul generației '60, obiecția fundamentală care i se aduce – „viciul de raportare la real” – cred că trebuie să fie asumată.

Este la fel de incontestabil faptul că „poezia românească de astăzi își găsește în dimensiunea tranzitivă a actului poetic un element de forță” și că, din această perspectivă, „masiva acțiune colectivă” a generației '80 a avut un rol hotărîtor: este, într-adevăr, obiectiv vorbind, momentul în care „procesul de tranzitivizare a limbajului poeziei românești devine o operație concertată”. Să ne oprim însă asupra unei fraze: „Ei (optzeciștii, firește) nu mai vor acea simbolistică ieftină mîind eroismul condiției umane sau tragedia autohtonă a clasei țărănești, ei nu mai agreează orficul și oracularul, originile și increatul, nu mai idealizează natura, nu mai resping lumea urbană (...) nu mai inventează false probleme și false limbaje, ci vor să aducă poezia la normalitatea condiției de existență a celui care scrie și a celui care citește”. Se înțelege că această caracterizare colectivă e făcută în opoziție cu o altă, tot colectivă, a poeziei anilor '60. Ceea ce surprinde aici (în raport cu tonul general al lucrării) este nu atît opțiunea generaționistă, cît clanul generaționist care dă acestei fraze și altora un fel de cadență voioasă ori voioșie cadențată. Îți vine să exclami: „Ai noștri ca brazil!”

Am scris și eu, am scris, probabil, cu toți asemenea fraze, ba chiar mai exaltate și mai partizane. În plus, unele observații sînt corecte, inclusiv răsfrîngerea lor în negativ referitoare la poezii șaizeciști. Dar, oare îi putem recunoaște pe toți șaizeciștii în „respingerea lumii urbane”, de pildă? „Inventarea falselor probleme și a falselor limbaje” li se poate, iarăși, reproșa diferențiat: în rest, reproșul e un efect firesc al distanței în timp. A nu mai agreea orficul și oracularul este o alegere, la rîndul ei, firească pentru ziua de azi, dar asta nu aruncă automat în caducitate poezia ultimului Cezar Baltag, de exemplu, care cultivă orficul și în același timp – iată că se poate! – „normalitatea condiției de existență a celui care scrie și a celui care citește”. Înăuntrul marii sale pledoarii în favoarea poeziei tranzitive, Gheorghe Crăciun ține să inscrie și o acțiune promoțională în favoarea generației din care face parte: nimic mai stimulator și mai simpatic, dar precauția pe care cred că trebuie să și-o ia – și și-o ia, dar nu tot timpul – este aceea de a nu îngădui ca distincțiile în ordine taxonomică (*tipul de poezie*, apartenența la o *generație*) să se răsfrîngă – fie și indirect sau implicat – asupra axologiei. Desigur, în acest moment o altă discuție ar trebui să înceapă...

Penultimul capitol al lucrării lui Gheorghe Crăciun are o deschidere atît teoretică, cît și istorică și își propune să regîndească spațiul mare al poeziei în funcție de cinci dimensiuni fundamentale: eul poetic, ciutorul, limbajul, realitatea și structura propriu-zisă a textului poetic. Întreg acest capitol se constituie într-o veritabilă pledoarie pentru reinterpretarea poeziei moderne dintr-o perspectivă plurală care să nu mai ignore valonle tranzitive ale limbajului și care să acorde importanță și poeziei ludice și experimentale. Convingătoare sînt punctele de vedere ale autorului asupra metamorfozelor eului poetic modern, variantele sale specifice de manifestare, observațiile privind condiția cu totul diferită a ciutorului poeziei lui Mallarmé și distincțiile dintre „*versus*”, „*discursus*” și „*textus*”, ca forme diferite de administrare a limbajului poetic. Pline de muez sînt și observațiile autorului asupra așa-numitei „poezii fără ontologie” în care limbajul nu mai exprimă o atitudine existențială, sau observațiile privitoare la relația dintre poezia tranzitivă și plurilingvism, dezvoltate prin grila viziunii lui Bahtin despre discursul polifonic al romanului.

Cum și era de așteptat, după toată această extrem de serioasă pregătire a terenului, ultimul capitol al cărții examinează șansele unei noi topologii poetice

care să depășească reducționismul modelelor anterioare. Gheorghe Crăciun consideră că în poezia modernă a ultimilor două sute de ani se poate vorbi despre trei direcții esențiale ale creației și despre trei tipuri diferite de poezie: *lingvistică* (ludică și experimentală), *reflexivă* și *tranzitivă*. În ce privește primul tip de poezie, acesta e examinat abia aici cu toate implicațiile sale istorice și teoretice. Sînt trecute pe rînd în revistă formele poetice iconoclaste reprezentate de Lautréamont, Tristan Tzara, Hugo Ball, Isidore Isou sau textele poetilor neo-avangardiști ai grupărilor *I Novissimi* și *Tel Quel*. Ideea esențială a autorului e aceea că în toate aceste cazuri ne aflăm în fața unei poezii care, fie privilegiază jocurile limbajului, fie contestă, subminează și distruge gramatica. E vorba de o poezie în care individualitatea umană încetează să se mai manifeste, pentru a pune în discuție limitele și întemeierea formelor sale de expresie.

În schimb, poezia reflexivă și tranzitivă au o marcată vocație ontologică, exprimînd viziuni despre lume de sens contrar. Poezia reflexivă caută transcendența, puritatea, valorile metafizice, simbolul, metafora, esența, atemporalitatea; e o poezie a închiderii și distanțării față de realitate și cititor. Poezia tranzitivă aparține contingentului și valorilor imediate ale vieții. Ea pune accent pe biografie, cotidian, colocvialitatea rostirii, expresia nudă și valorile denotative ale limbajului. Acest ultim tip de poezie e caracteristic unei lumi profane, lipsită de iluzia transcendenței, poezie care caută esențialul și profunzimea în chiar viața imediată. Practic, descrierea acestui tip de poezie – care e astăzi unul dintre aspectele dominante ale postmodernismului – reprezintă o sinteză a observațiilor autorului adunate de-a lungul întregii lucrări.

Aș dori să pun în discuție chiar această relație – pe care Crăciun o consideră ca ținînd de natura însăși a lucrurilor – între *poezia tranzitivă* și *postmodernism*. Îmi permit să-i propun autorului o altă ipoteză, pornind chiar de la observațiile sale. Pornesc, de fapt, de la constatarea unei situații oarecum paradoxale. Ce se întîmplă? Ideea abaterii de la norma literaturii, a poeziei, este o idee mai veche pe care modernismul o aduce la expresie radicală atunci când disociază, prin Mallarmé, „cuvîntul esențial al Poetului” de „cuvintele tribului” și când conferă un caracter ontologic acestei diferențieri. O asemenea situație într-un alt *plan* al existenței are drept consecință și postularea unei unități indestructibilă între conținut și expresie, a unei imanențe a sensului poeziei. Sensul immanent este sensul literal care poate exploda oricînd într-o multitudine de sensuri potențiale.

Paradoxul constă după mine în faptul că în momentul circumstanță logică, nu neapărat cronologică – în care această literalitate ajunge la formele ei extreme în suprarealism, apare și un alt tip de poezie care nu mai cultivă opacitatea, ci, dimpotrivă, transparența. Desigur, trebuie să avem în vedere o perioadă mai întinsă pentru că unii dintre poeții tranzitivi sînt anteriori manifestelor suprarealiste, totuși, nu anterior lui Rimbaud, dacă-l excludem pe Wordsworth. Paradoxul este dat, după părerea mea, de faptul că aceste două tipuri opuse de poezie se afirmă în înseși cadrele istorice ale modernismului. De ce consider că și poezia tranzitivă ține, depinde de modernism și nu numai de postmodernism? Pentru că însăși apariția și legitimarea ei n-ar fi fost posibile fără fundalul poeziei moderniste tipice – metaforice, sintetice, intransitive. Gheorghe Crăciun însuși vorbește despre fenomenul de dilatare a principiului figurativ care conduce la „riscul suprasaturării sensului de propria sa opulență”. Poezia tranzitivă apare ca rezultat al acestei saturații, dar și pe fondul unei opoziții latente. Ea n-ar fi fost inventată și n-ar fi fost acceptată, gustată, prețuită fără nu doar memoria poeziei reflexive, ci fără prezența ei implicită. Această referință implicită face parte integrantă din

receptarea poeziei tranzitive, e un fel de cîrjă invizibilă pe care poetul tranzitiv o apucă din mers deseori fără a mai avea conștiința gestului.

Nu vreau să dau nici un fel de turnură peiorativă acestei remarci pentru că nu consider cituși de puțin inferioară poezia tranzitivă în raport cu cea intranzitivă. Constat sau, poate mai exact, intuiesc doar un proces mental absorbit deja într-o structură artistică. Repet, poezia transparentă, directă n-ar putea exista fără fundalul poeziei deviate, tipic moderniste, așa cum aceasta din urmă, la rîndul ei, s-a afirmat în relație cu elocvența romantică. Fără perechea ei invizibilă, dar prezentă, poezia tranzitivă n-ar avea relevanță, s-ar pierde în „discursul fără trup” al cotidianului. Problema lăsată nerezolvată de Crăciun – a literalității poeziei enunțative – se poate lămuri, cred, în același fel. O altă discuție ar putea începe aici.

Lucrarea lui Gheorghe Crăciun are, printre altele, tocmai acest merit esențial – de a provoca, prin însăși seriozitatea și originalitatea propriei abordări, reacții din cele mai diverse. Considerată în totalitate, inclusiv și mai ales cu capitolele finale, de anvergură teoretică, ea obligă la o meditație cu bataie mai lungă decît tema enunțată în titlu, invită la o apreciere a condițiilor actuale ale cîmpului literar propriu-zis, a strategiilor ce ar trebui adoptate sau părăsite în cuprinsul lui. Este, în același timp, un prilej de confruntare între paradigme culturale, între generații și între opinii și formule personale. Și, totodată, o șansă oferită nouă, celor care prin accidentul vârstei sîntem așezați în postura de judecători, o șansă, spun, de a recunoaște valoarea chiar în locul acțiunii ei eficiente și de a ne solidariza cu ea. Lectura cărții lui Crăciun a însemnat pentru mine „o sărbătoare a intelectului”, ca să reiau formula lui Valery, o sărbătoare a intelectului și a spiritului în sensul cel mai larg cu putință pentru că în cuprinsul ei nu sînt implicate numai virtuți și competențe intelectuale, dar și artistice, creatoare.

Nu eînt să afirm că *Aisbergul poeziei moderne* reprezintă una dintre cele mai solide și innoitoare cărți scrise la noi în ultimele decenii. Ea definește și restau-rează pe plan național și internațional un tip de poezie, ea redeschide, după atîtea încercări ilustre, procesul poeziei moderne. O carte care este merită unui destin european.

Mircea Martin

CUPRINS

ARGUMENT / 5

În loc de prefață / 7

I. PARADOXALA ESENȚĂ

1. Poezie și poeticitate / 13

Dragonul din Alca • Limite insurmontabile? • Abatere, deformare, figură
• Mesajul în oglindă • Proba modelului

2. Este poezia un limbaj motivat? / 25

Între Whorf și Mallarmé • Subtilitățile lui Genette • Neajunsurile esențialismului

3. Modelul Bousoño și implicațiile sale / 32

Substituire, mimesis și iraționalism • Noi procedee poetice • Semne de întrebare • Pe urmele lui Georges Poulet și Georg Simmel • Individualitatea poetică și cititorul

4. Poezie și istoricitate / 40

Obiecții • „Ploaia” lui Ponge • „Omul” lui Creeley • Jovan Hristić și principiul istoric • Cesare Pavese și „poetica angelică”

II. DELIMITĂRI ȘI OPOZIȚII

1. Limitele banalității / 49

De la Ly Sek la Apollinaire • Un poem despre pisică • Conotațiile vorbirii
• Poezia non-poeticului

2. La propriu și la figurat / 60

Formele sensului • Denotație și conotație • Transparență, uzaj, opacitate

3. Poezia și logica / 68

Reverdy sau Hlebnikov? • Analitism și logică pe dos

4. Literar și literal / 73

Între dicționar și retorică • Trei analize simptom • Noi concepte distinctive

III. DUBLA INTENȚIE

1. Distincțiile lui Tudor Vianu / 84

Ecuția comunicării • Obscuritate și convenționalism • Stilul ca adaos • Recapitulare

2. *Tranzitiv și reflexiv. Un nou examen* / 90

Contexte • Valéry și „sensul adevărat” • Puțină lingvistică • Două radiografii • Dincolo de simbolism

3. *Tranzitiv și intransitiv* / 98

Precauții • Todorov și elocința • Codurile clasicismului • Pseudotranzitivitatea • Intuițiile lui Novalis

IV. SCURTĂ ISTORIE A POEZIEI TRANZITIVE

1. *Prefața programatică a lui Wordsworth* / 105

„O lirică mai umană, mai personală” • Romanticul eretic • Poezia și proza • Adevărul, știința, aparența

2. *Lecția „Firelor de iarbă”* / 111

Spre existență prin literatură • Realism și autenticitate • Formă, simplitate, corporalitate • Anti-Poe

3. *Ezra Pound și imagismul* / 118

A few don'ts • Implicații • Două poeme imagiste • Consecințe și deschideri

4. *De la mișcarea akmeistă la contradicțiile lui Maiakovski* / 124

„O poezie avidă de concret” • Metonimie, sintaxă, poeme conversaționale • Biografia conștiinței implozive • „Cețosul geam...” • Comanda socială • Două manifeste • *Cum se fac versurile?*

5. *Fernando Pessoa și gradul zero al poeziei* / 136

Un Rimbaud al secolului XX • Heteronimii • *Ultimatum*. Manifestele senzaționismului • Poetica lui Caeiro • Gradul zero al poeziei • Alvaro de Campos și perspectiva futuristă • Epicureismul lui Reis • O trinitate tranzitivă

6. *Bacovia, simbolistul eretic* / 148

Simbolismul bacovian de la conformism la erezie • Viața și literatura • Cele două fețe • Purgatoriul ironiei • Principiul tranzitiv al *Stanțelor* • Scurte concluzii

7. *Robert Frost și poezia ca „primă formă a înțelegerii”* / 160

Situare generală • Natura și relația transparentă • Propozițiile-sunete • Neobișnuitul din obișnuit • Concluzii

8. *Kavafis și poezia viitorului* / 167

Experiența ipotetică • Poezia, adevărul și zădărnicia • Între timpul personal și timpul istoric • Laconism și concentrare

9. *William Carlos Williams și obiectivității* / 173

Privirea frontală • Forma și fondul • Un poem-roman • Coordonate obiectiviste • Manifestul lui Zukovsky

10. *Metamorfoza lui Montale* / 182

Dubla sarcină a cuvântului • Contra-elocvența • Realism ontologic • *In medias res* • Poezie colocvială și civică • „Radicalismul supraviețuitor” • Limite și raporturi

11. *Metodele lui Francis Ponge* / 194

Repararea lucrurilor • Lucrurile și construcția de sine • Un studiu despre portocală • „A înlocui numele” • „Formele clare și impersonale” • Poetul face lumea să funcționeze • Interferențe și inițiative

12. *Olson, Lowell și O'Hara* / 202

Spațiul paginii • Versul deschis • Mașina de scris • Obiectism • Un exemplu • Energie și denotație • Moartea tatălui • „Ceva la fel de fluid ca proza...” • Adevărul personal și adevărul poemului • „Poemul se naște dintr-un impuls” • *Happening* existențial • Ce aduce nou manifestul personist?

13. *Modernismul românesc și tranzitivitatea* / 217

Spre o autonomie a limbajului poetic • Forme incipiente de tranzitivitate • Poezia interbelică și modelul Hugo Friedrich • Trăsături specifice • O poezie a opulenței semantice • Aspecte atipice • Neomodernismul anilor '60-'70 • Tranzitivitatea pre-optzecistă • Generația '80 • Puncte de vedere teoretice • Acoladă

14. *Repede ochire retro/prospectivă* / 235

Americani și europeni • Discriminări socio-culturale • Analitic și sintetic • Noua condiție

V. CELE CINCI DIMENSIUNI

1. *Actul de lectură și premisele lui* / 242

Contactul lexico-gramatical • Actualitate lingvistică și expresivitate involuntară • Exterioritatea lecturii • Un posibil model pentagonal • Surse de eroare • Poezie fără ontologie? • Limbajul și atitudinea existențială

2. *Eul poetic* / 250

Descoperirea individualității • Individualitate, subiectivitate, limbaj • Pericolul absolutizării • Individualitatea romantică • Metafizică și ermetism • Rimbaud și suprarrealismul • Alte manifestări • Obscuritate și alegorie • Contingențele eului • Biografia și intimitatea • Alteritate și morală colectivă • Percepție și multiplicitate • Incertitudini finale

3. *Cititorul* / 266

O condiție inconfortabilă • Puntea peste prăpastie • Poezia tranzitivă: avantaje și dificultăți • Diferențe • Cititorul ideal și cititorul real • Negativitatea • Soluții de recuperare

4. Limbajul / 278

Normalitatea originară • Împotriva gramaticii • Individualitatea subiectivă și poemul obiect • Subminarea bazelor vorbirii • Refacerea punților • Poezia tranzitivă și plurilingvismul

5. Realitatea / 289

Libertăți și constrângeri • Lumea în tipare date • Ilimitarea romantică • Corespondențe și disonanțe • Dialectica modernității • Recuperarea realului

6. Versus, Discursus, Textus / 301

Dileme • Recursul la etimologie • Proza și versul • Vers liber sau discurs? • Diseminare, fragmentare, vizualitate • Poemul în proză • Discursul eseistic • Exploatarea sensului • Noțiunea de text • Subiectul țesut de limbaj • Creație și deconstrucție • Inventar

VI. O POSIBILĂ TIPOLOGIE

1. Precizări preliminare / 323

O schemă tripartită • Limbajul poeziei și „limbajul poetic” • Alte implicații

2. Poezia lingvistică (ludică și experimentală) / 328

Crize • De la sofiști la Baltsar Gracián • Momentul Lautréamont • Contestația dadaistă • Eugen Ionescu, Hugo Ball și Isidore Isou • Poezie și ontologie • *Homo lingvisticus* • *I Novissimi* • Practica textuală • Meta-logocentrism • Poezia gramaticii • În loc de concluzii

3. Poezia reflexivă / 352

Puritatea neperisabilă • Sensibilitatea guvernată de limbaj • Sistematizare • Poezia și gnoza • Distanțarea și închiderea

4. Poezia tranzitivă / 361

Cîtă dreptate are Eliot? • Mentalitatea tranzitivă • Apropierea și deschiderea • Forma și sensul • Prelucrarea fără atribuire de sens

5. Punct și de la capăt / 371

NOTE ȘI COMENTARII / 373

BIBLIOGRAFIE / 417

INDEX DE AUTORI / 432

RECURS ÎN PROCESUL POEZIEI MODERNE—

postfață de Mircea Martin / 439

*Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România, nr. R044RNCB 5101 0000 0171 0001,
deschis la BCR, Filiala Sector 1, București.*

COMENZI – CARTEA PRIN POȘTĂ

EDITURA PARALELA 45

Pitești, jud. Argeș, cod 110174, str. Frații Golești 130

Tel./fax: 0248 214 533; 0248 631 439; 0248 631 492

Tel.: 0753 040 444;

0721 247 918.

E-mail: comenzi@edituraparelela45.ro

sau accesați www.edituraparelela45.ro



Tiparul executat la Graficprint Industries

Tel: 0752 754 147

e-mail: comenzi@graficprint.eu

2009/1353



„Astăzi se nasc poeți care adoptă de la bun început simplitatea și directetea, fără nici o preocupare față de metafizică și transfigurare, pentru că ei aproape că nici nu mai au, cu excepția experimentului și a discursului ironic, posibilitatea unei alte opțiuni. Acești poeți exprimă prin poezia lor un tip de atitudine, modul lor propriu de a se raporta la substanța prezentului. Poezia tranzitivă se constituie într-un model ca și implacabil al lumii noastre.”

De același autor:

Proză și eseuri

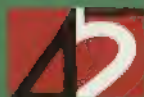
Acte originale / Copii legalizate, roman, Cartea Românească, 1982;
Compunere cu paralele inegale, roman, Cartea Românească, 1988; ed. a II-a, All, 1999;
Frumoasa fără corp, roman, Cartea Românească, 1993; ed. a II-a, Grupul Editorial Art, 2007;
Cu garda deschisă, eseuri și publicistică, Institutul European, 1997;
Introducere în teoria literaturii, Magister / Cartier, 1997;
În căutarea referinței, eseuri, Paralela 45, 1998;
Experimentul literar românesc postbelic, eseuri, Paralela 45, 1998 (în colaborare cu Monica Spiridon și Ion Bogdan Lefter);
Experiment in Romanian Post-War Literature (varianta în limba engleză a volumului de mai sus), Paralela 45, 1999;
Reducerea la scară, publicistică, Paralela 45, 1999;
Images & Texts / Images et textes, proză scurtă și fotografii, Paralela 45, 2000 (în colaborare cu Ion Dumitriu și Mircea Nedelciu);
Composition aux parallèles inégales, roman, Maurice Nadeau, Paris, 2001 (traducerea în limba franceză de Odile Serre);
Pupă rusă, roman, Humanitas, 2004; ed. a II-a, Grupul Editorial Art, 2007;
Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa rusă (1993-2000), jurnal, Paralela 45, 2006.

Antologii

Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice, Vlasie, 1994; ed. a II-a revizuită și adăugită, Paralela 45, 1999;
Generația '80 în proza scurtă, Paralela 45, 1998 (în colaborare cu Violel Marineasa).

Traduceri

Serge Fauchereau, *Deplasări / Déplacements*, Paralela 45, 1997 (ediție bilingvă);
Alexis Nouss, *Modernitatea*, Paralela 45, 2000 (în colaborare).



ISBN 978-973-47-0674-7

